أما قبل

فقد كان من المقرر ـ وفقا للخطة المقررة من قبل ـ أن يتناول هذا العدد من «**فصول**» مشكلات الفن الروائى ؛ ولكن فى اللحظة التى كان فيها العدد السابق على وشك الخروج من المطبعة ، فجعنا ، وفجع معنا كل من آمن بالكلمة العظيمة ، برحيل الشاعر الكبير صلاح عبد الصبور ـ فجأة ـ عن هذا العالم ؛ ومع ذلك فقد كانت لحظة وفاته إيذانا بميلاد جديد له فى هذا العالم نفسه . منذ ذلك اليوم تنشأ علاقة جديدة بين عطائه الأدبى الأصيل وقارئيه ، تتجدد من خلالها كلماته فتتجدد حياته . وما أكثر الكلمات التى كتبت عنه ، والقصائد التى قيلت فيه ، هنا وفى كل مكان من الوطن العربى ، منذ أن وقع نبأ وفاته الأليم على وجدان هذه الأمة ! إن هذا كله يعكس عمق الإحساس بالفجيعة فيه ، شاعرا رائدا ، ومفكرا مجددا ، ومبدعا أصيلا وصادقا .

ولم يكن فى وسع هذه المجلة ، التى رعى شاعرنا الفقيد فكرتها منذ أن كانت جنينا ، والتى خصصت للنقد الأدبى والدراسات النقدية ، أن تفرد صفحاتها لرثائه أو تأبينه ، فربما خرج بها ذلك عن طبيعتها ومهمتها . لذلك آثرت أن تكتب أحزانها ، وأن تتجه ـ فى هذا العدد ـ على النحو الذى ينسجم وطبيعتها التخصصية ، فتتخذ من عطاء شاعرنا الكبير المتنوع مادة للدراسة والمراجعة ، فاتحة بذلك الباب لقراءات متجددة لهذا العطاء الأدبى والفكرى ، ولدراسات مستفيضة ومعمقة ، تكشف ـ من زوايا مختلفة ـ قيمة هذا العطاء الفنية والإنسانية .

وهكذا فرضت علينا الظروف أن نعدل قليلا من خطتنا ، وأن نرجئ تناول مشكلات الفن الروائى إلى العدد القادم .

والحق أنه لم يكن بعيدا عن مجال التفكير فى الموضوعات التى تخصص المجلة أعدادها لها أن تتناول بعض هذه الأعداد النتاج الكامل لأحد رواد الأدب والفكر بالدراسة ، حتى وإن كان هذا النتاج قد كثر الحديث عنه من قبل . وكان التفكير فى هذا الإطار ـ ومازال ـ متجها إلى البدء بشاعرنا الكبير **أحمد شوقى** فى ذكرى مرور خمسين سنة على وفاته ، فى أكتوبر ١٩٨٢ ، ولم يكن ليخطر لنا قط أننا سنضطر إلى البدء بحفيده فى مسيرة الريادة الشعرية فى عصرنا الحاضر .

وبعد ، فقد تأخر هذا العدد عن موعد صدوره ولابد أن نعتذر عن هذا التأخير . وربما تقبل القراء عذرنا إذا ما تذكروا الظروف القاسية التى مرت بها البلاد فى الآونة الأخيرة . هذا من جهة ؛ ومن جهة أخرى فإن مادة هذا العدد ، منْ ألفها إلى يائها ، قد كتبت بعد صدور العدد السابق بمدة غير قصيرة ، حتى استطاع الكتاب والدارسون الذين أسهموا فيها أن يستجمعوا شتات وجداناتهم وأفكارهم ، وأن يستعيدوا قدرتهم على الرؤية الموضوعية ، فى حين أعتذر آخرون ، ولهم العذر . وفى هذا الموقف لا يسع المجلة إلا أن تشكر هؤلاء وهؤلاء ؛ تشكر الذين أسهموا لما تحملوه من عناء ، وتشكر الذين اعتذروا لحسن نواياهم .

وأخيرا فقد شاءت المقادير أن تهب علينا رياح من أقاصى شمال القارة الأوربية ، حاملة معها دعوة ملحة لزميلنا العزيز الدكتور **جابر عصفور** ، نائب رئيس التحرير ، للعمل أستاذا للأدب العربى بإحدى جامعات السويد ، لم يكن فى وسعه إلا أن يلبيها . ولابد فى هذه المناسبة التى نتمنى له فيها كل خير ، أن ننوه بالجهد الذى بذله فى هذه المجلة منذ أن كانت مجرد فكرة . على أن سفره إلى موطن عمله الجديد لا يعنى أن صلته الأدبية والعلمية بهذه المجلة قد انقطعت ؛ فسوف تظل هذه المجلة حية فى ضميره ، ولن ينقطع عنها عطاؤه .

فصول

رئيس التحرير

هـــذا العـــدد

ــ فى صدر مأدبة هذا العدد ــ وهى مأدبة صلاح عبد الصبور أولا وأخيرا ــ يطالعنا صوت صلاح وهو يطرح علينا تصوره للشعر بعامة ، وللشعر العربى بخاصة ، من خلال تجربته الحميمة فى عالم الشعر . ومن ثم فقد راح يشخص مسار الشعر العربى منذ بداياته حتى العصر الحديث ، عندما قدر للثقافة العربية أن تصطدم بالثقافة الغربية . لقد ألقت المواجهة العسكرية بين الشرق والغرب ظلالا قاتمة على العلاقة بينهما ، ولكن اللقاء الثقافى بينهما لم يكن بغير ثمار . فمن خلال هذا اللقاء استنبتت الحساسية العربية فن المسرح وفن الرواية ، ولم يكن الشعر لينجو من تأثير هذا اللقاء . ولقد صار الشعر الغربى ــ مترجما إلى العربية أو مقروءا فى لغته ــ يشكل جزءا من تلك الحساسية الجديدة ، وينشئ حوارا مستمرا مع الموروث القديم . وقد كان من نتائج هذا الحوار أن أخذ نموذج الشاعر ، الذى يرتبط بالسلطة ، ويردد ما يريده السلطان ، يتوارى شيئا فشيئا ، ويتوارى معه اتخاذ الشعر سلعة يتكسب منها الشاعر ، وأخذ نموذج الشاعر الذى يحفظ لنفسه كرامتها وللشعر كرامته فى البروز . وعلى الجملة تغير مفهوم الشعر وتغيرت النظرة إلى وظيفة الشاعر . وحين استشعر الشاعر حريته وأخلص لتجربته ، كان ذلك إيذانا بالتمرد على الشكل الشعرى القديم والتماس الشكل الجديد الملائم .

ثم يلم صلاح ببعض القضايا النقدية التى طرحها الفكر الحديث فى شأن الشعر ووظيفته ، وفى مقدمتها **قضية الالتزام** ، **والدور الأخلاقى للشعر** ، منتهيا إلى الصيغة التى تلائم الشاعر المعاصر . فليس من هم الشاعر المعاصر أن يروج لما اصطلح على تسميته بالفضائل ، ولكن لما يسمى القيم الإنسانية . أما القيم التى آمن بها ، ووجه كل نشاطه الشعرى إليها ، **فهى قيم الحرية والعدالة والصدق** .

ثم ينهى صلاح حديثه بالكلام عن **التجربة الصوفية** وشبهها بالتجربة الشعرية فى أن اقتناص جوهر الحقيقة هو غاية التجربتين . ومن ثم كان حبه للتجربة الصوفية مرتبطا بحبه للشعر .

وأخيرا يحاول صلاح ــ على استحياء كعادته ــ أن يحدد خلاصة ما أضافته تجربته الشعرية ، على مستوى القصيدة والمسرحية على السواء ، وكيف ظل إيمانه بالكلمة لا تشوبه شائبة .

و«**الكلمة**» التى تركها صلاح عبد الصبور إنما تنبسط على تلك المساحة العريضة من نتاجه الأدبى الغزير .

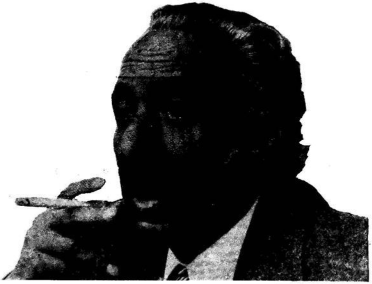
ــ ثم يبدأ الحديث فى هذه المأدبة الدكتور شكرى محمد عياد تحت عنوان «**صلاح عبد الصبور وأصوات العصر**» .

والقضية الأولى التى يعرض لها هذا المقال هى ما أشاعه بعض الكتاب من أن صلاح عبد الصبور قد حاول أن يغرب روح الشعر العربى نفسه ، من خلال شحنه بالأفكار المأخوذة عن الأدباء والمفكرين الغربيين . وتمحيصا لهذه الدعوى التى تفهم التأثير والتأثر فى مجال الأدب فهما جزئيا وشكليا وضيقا ، راح الكاتب يستعرض فى تدبر دقيق سيرة صلاح عبد الصبور الأدبية ، فإذا به يعيد صياغة هذه السيرة ولكن من منظور واحد واضح ومحدد ، هو استقراء المؤثرات الفكرية المختلفة التى تعرض لها صلاح فى مراحل حياته المختلفة وكيفية تأثيرها فيه ، ما كان منها له صفات الثبات والاستمرار ، وما كان منها عارضا وقتيا يتغير ــ بعد امتحانه ــ حين تثبت لا جدواه .

ومن ثم وقف الكاتب عند خاصية اتضحت فى **عبد الصبور** منذ صباه ، وهى امتزاج القراءة عنده بعالم التجربة . فهذه الخاصية الأساسية هى التى ستجعله ــ فى اتصاله بكل من قرأ لهم من الشعراء والكتاب والفلاسفة ــ مستغنيا بما يفهمه ويرتاح إليه منهم ، عن كل ما كتب عنهم ، فهو لا يستجيب لشىء لم يمازج روحه ، ولا يقبل على كتابة لأحد لا يجد ذاته فيها .

ومن هنا راح الكاتب يتابع مراحل تطور الشاعر ، بدءا من مرحلة التكوين الأولى ، ومرورا بالمرحلة الاشتراكية ، فالمرحلة الوجودية بوجهيها المتفائل والمتشائم على التوالى ، وانتهاء بالمرحلة المثالية التجريدية ، وإن ظل القلق الوجودى راسخا فى ضمير الشاعر حتى النهاية .

وفيما يتابع الكاتب هذه المراحل المختلفة فى تجلياتها الإبداعية ، شعرا ومسرحا وكتابة ، إذا به يكشف عن عمق التفاعل بين الرؤية



الذاتية للشاعر وخبراته المكتسبة . وعن انصهار هذه الخبرات ، فكرية كانت أو فنية ، فى تلك الذات . وهو بهذا الكشف يقودنا إلى فهم أفضل لحقيقة الدور الذى قام به الشاعر ، وإلى جوهر الأصالة فى إبداعه .

ـ ومن هذه الصورة المستوعبة لحياة صلاح وفكره نشرع فى الدخول إلى عالم إبداعه . ولهذا العالم ثلاثة محاور أساسية ، أولها يستقطب الشعر ، والثانى المسرح ، والثالث كتاباته النثرية .

ويبدأ المحور الأول بمقال للدكتور **شوقى ضيف** عن «**صلاح عبد الصبور رائد الشعر الحر الجديد**» .

يستعيد الدكتور شوقى فى مستهل المقال أصداء المراحل الأولى للتجربة الشعرية الجديدة ، ويلملم ما تناثر من غبار المعركة آنذاك حول هذه التجربة بين أصحابها وأنصارها من جهة . ومناهضيها من جهة أخرى ، مبينا ما طرحه الفريقان من وجهات نظر تتعلق بمفهوم الشعر لدى التقليديين والمجددين . وهو بذلك يعيد إلى الأذهان نقاط الخلاف بين الفريقين ، ومآخذ كل فريق على مفهوم الآخر . يذكر أنه طوال هذا الزمن كان يؤمن بمشروعية التجديد فى الشعر ، ولكنه كان دائما يرى أن أى إبداع حقيقى فى هذا المجال هو ذلك الذى يظل وطيد الصلة بالتجربة التراثية ، أى ذلك الذى يقيم التوازن بين معطيات الماضى والحاضر ، وأن هذا لا يتحقق إلا على يد شاعر جمع إلى نفاذ البصيرة ، والثقافة الإنسانية العريضة ، والتعرف الحميم على معطيات الفكر والأدب الغربى : امتلاكه لحاسة نغمية قادرة على تشكيل الكلام على نحو يحرك الوجدان ، مرتكزة على تراث نغمى قديم ومجاوزة له فى الوقت نفسه .

ومن ثم مضى الدكتور **شوقى ضيف** يستقرئ دواوين **صلاح عبد الصبور** ليجد فيها نموذج الشاعر الذى توافرت له كل المزايا التى تمكنه من أن يؤصل بإبداعه معالم ريادة شعرية حقيقية . وقد تحرك فى البداية على مستوى المضامين أو مجموعة المحاور المعنوية التى منحت شعره أبعادا جديدة لم يعرفها الشعر قبله .

ومن مستوى المضامين انتقل الدكتور **شوقى** إلى مستوى الأداء الموسيقى لشعر صلاح . مبرزا تمثله لإيقاع الشعر الموروث ، واستغلاله إياه فى خلق إيقاع شعرى جديد .

ثم على مستوى الأداء اللغوى والبناء الفنى للقصيدة يتوقف الدكتور **شوقى** عند مشكلة استخدام الكلمات الدارجة فى الشعر ، مبينا أن استخدام صلاح لها فى قصيدته «**الحزن**» قد جلب إليه فى وقتها نقدا كثيرا لعدم نقل هذه الكلمات ـ فى رأيه ـ من مستوى الاستعمال اليومى إلى مستوى الأداء الشعرى الممتزج بالخيال . أما بالنسبة إلى القصيدة فقد أكد أن صلاح قد حقق لها وحدتها العضوية ، حيث تتواصل أجزاؤها ، وتنمو من خلالها التجربة حتى تتكامل .

ـ ثم ينقلنا الدكتور **عز الدين إسماعيل** فى مقاله «**عاشق الحكمة ، حكيم العشق**» إلى دراسة فى شعر صلاح ، تحاول أن تتمثل من خلاله النموذج الإنسانى الذى تشكل فى هذا الشعر وأصبح يمثل بنية من أبنية الوعى الحضارى المعاصر . لقد عرفت البشرية من قبل نموذج «**فاوست**» ، وكان من إبداع العقلية الألمانية فى حقبة من الزمن ، كما عرفت نموذج «**دون جوان**» ، وكان من إبداع العقلية الأسبانية ، وأولهما كان يسعى للحصول على المحال فى باب الحقيقة ، فلما أعجزته راح ينشد المتعة والثروة والقوة . والثانى راح يبحث عن الحب فى كل مكان ، على أمل العثور على مثال الأنوثة الكامل . وقد ظل نموذج الباحث عن الحقيقة ونموذج الباحث عن الحب يعيشان فى وعى البشرية منفصلين إلى أن جاء الوقت الذى أدركت فيه البشرية أنهما يلتقيان فى منتصف الطريق ، وأن عناصر التوازى والتشابه فى جوهرهما تجعلهما مجرد وجهين لعملة واحدة .

ومن هذا المدخل يتحرك الباحث فى شعر صلاح لكى يستكشف كيف أن هذا الشاعر استطاع فى شعره أن يقدم صورة لنموذج

شعرى يستوعب تجربة النموذجين فى بنية موحدة ، وهو فى خلال هذا الاستعراض يلم بكل تفصيلات الخطوط التى ترسم هذه الصورة . والتى هى أجزاء متلاحمة ومتفاعلة فى تلك البنية الموحدة ، منتهيا إلى أن بنية عاشق الحكمة عند صلاح لا يمكن أن تدرك بمعزل من بنية حكيم العشق . والعكس صحيح . لقد توحدت دوافعها ، كما توحدت رؤيتها وأهدافها البعيدة . وكان الشعر ـ فى هذه المرة ، ولوقوفه بقدم فى قلب الحقيقة وبالأخرى فى قلب العشق ـ هو العامل الحاسم فى اندماج النموذجين فى بنية واحدة . ومن ثم استطاع صلاح أن يرسخ فى وعينا الحضارى هذه البنية الموحدة .

ـ ثم يدخل بنا الأستاذ **عبد الرحمن فهمى** فى مقاله «**الرؤية القصصية فى شعر صلاح عبد الصبور**» إلى شعر صلاح من مدخل آخر . حيث أدرك بحسه القصصى ، ومن خلال صحبته الحميمة لشعر صلاح منذ بداياته الأولى ، أن من أهم ما يميز تجربة صلاح الشعرية استغلاله لما سماه الكاتب «**الرؤية القصصية**» فى بناء قصائده . وقد شرح فى مستهل مقاله مفهوم الرؤية القصصية من خلال بعض الأفكار النظرية . ثم من خلال دراسة تقريبية . وازن فيها بين قصيدتين إحداهما **لمحمود حسن إسماعيل** والأخرى لصلاح ، وذلك لكى يضع أيدينا ـ من خلال المفارقة ـ على مشخصات الرؤية القصصية ، وعلى طريقة توظيفها . وقد انتهى الكاتب فى هذا الصدد إلى أن الرؤية القصصية هى قدرة خاصة لدى الفنان ، يحول بها الموضوع إلى أحداث مترابطة ومتحركة ، وأن هذه الرؤية تكتسب فنيتها من إحساس الفنان بشخصياته ، والنفاذ إلى أعماقها . وهذه العملية ـ فيما يبين الكاتب بطريقة عملية ـ تختلف عن عملية «**التشخيص**» التى ألفناها فى الشعر القديم .

وإلى تمكن صلاح من توظيف هذه الرؤية فى شعره راح الكاتب يعزو تجارب الشاعر الأولى فى الخروج من إطار القصيدة التقليدى شيئا فشيئا إلى إطار القصيدة الجديد ، كأن امتلاءه بهذه الرؤية ، واقتداره على توظيفها ، قد دفعاه دفعا إلى تجربة الشكل الجديد . ومن ثم راح الكاتب يتجول فى ديوان صلاح الأول (**الناس فى بلادى**) ، متتبعا دور الرؤية القصصية فى بناء عدد من قصائده . ثم ينتقل من (**الناس فى بلادى**) إلى آخر دواوينه (**الإبحار فى الذاكرة**) فيتوقف فيه عند قصيدتى «**الشعر والرماد**» و«**إجمال القصة**» لكى يؤكد ـ من خلال تحليلها فى ضوء مفهوم الرؤية القصصية ـ كيف استمرت هذه الأداة الفنية تعمل عملها فى شعر صلاح حتى النهاية ، وكيف تطورت حتى بلغت كامل نضجها .

وفى خلال هذا العرض كشف لنا الكاتب عن المشكلات الفنية التى استطاع صلاح ـ من خلال اعتماده الرؤية القصصية ـ تقديم حلول عملية لها . كمشكلة وحدة القصيدة العضوية . ومشكلة اللغة .

ـ ثم يطالعنا مقال (الحس الساخر فى شعر صلاح عبد الصبور) **لأحمد عنتر مصطفى** . وينطلق الكاتب فى هذا المقال من فرضية أساسية ترى أن إعجاب الشاعر **صلاح عبد الصبور بأبى العلاء** قد ألقى على شعره بظلال من الحكمة والهموم الكونية التى توازت معها روح ساخرة نقادة .

ويقوم كاتب المقال بتتبع تجليات هذه الروح الساخرة النقادة فى النصوص الشعرية والمسرحية **لصلاح عبد الصبور** ، بادئا من ديوانه الأول الذى تجلت فيه هذه الروح فى القصيدة الشهيرة «**الناس فى بلادى**» . **حيث يلمح الكاتب فى هذه النصوص سخرية مرة تشير إلى الجانب الملهوى الكامن فى النسيج المأسوى للوجود البشرى**.

وينتهى الكاتب إلى تأكيد أن صلاح عبد الصبور . بحسه المرهف بالواقع . ووعيه الدائم به . يعد واحدا من هؤلاء المبدعين الذين يعون الانفعالات وعيا من نوع خاص . تمتزج فيه المأساة بالحس الساخر الذى يفرج ما فى النفوس من ضيق وألم .

ـ وإذ نفرغ من هذه الظواهر العامة فى شعر صلاح تنتقل بنا الدراسات إلى قلب دواوين الشاعر .

فى البداية يقف بنا الدكتور **محمد مصطفى بدوى** عند قصيدة «**الناس فى بلادى**» من الديوان الأول للشاعر لكى يقرأها قراءة نقدية جديدة . تعتمد التحليل الجمالى . وهو فى هذا التحليل يتحرك من المضمون إلى الشكل . ومن الشكل إلى المضمون ، مسجلا فى خلال هذا التحليل طريقة الشاعر الجديدة فى استخدام تفعيلة الرجز . واستخدامه عناصر الربط الموسيقى ، كالقافية والتكرار والتوازن الناتج عن تشابه حروف العلة الداخلية . فضلا عن استخدامه الجناس والطباق والصور الحسية الموحية .

وينتهى الكاتب من هذا التحليل إلى الكشف عن أهمية هذه القصيدة . مؤكدا صدورها عن شاعر مصرى ثورى معاصر ، استطاع أن يقدم صورة صحيحة عن واقعه وضرورة تغييره .

ـ ومن قصيدة «**الناس فى بلادى**» تنفرج النظرة فيطالعنا الدكتور **على عشرى زايد** بدراسة لديوان «**الناس فى بلادى**» كله ، من حيث إن هذا الديوان قد طرح مفاهيم جديدة للشعر وللرؤية الشعرية ولوظيفة الشعر الفنية والروحية والاجتماعية . والتماسا من الكاتب للتعرف على تلك العناصر الجديدة التى شكلت تلك المفاهيم ، راح يتأمل فى روية ما طرحته الرؤية الشعرية فى هذا الديوان ، على الرغم من تعدد الخيوط النفسية والشعورية والفكرية التى تصنع نسيج هذه الرؤية ، فوقف فى البداية عند عنصر الحزن ، الذى يهيمن على كثير

من قصائد الديوان على نحو مباشر أو غير مباشر ، وارتباط هذا الحزن بمعاناة الشاعر ، وارتباط هذه المعاناة بالليل ، الذى يجمع بين هذه المعاناة ونشوة الكشف . ثم ينتقل الكاتب إلى عنصر آخر هو عنصر الموت ، وهو يشغل رقعة واسعة من مساحة الرؤية الشعرية فى هذا الديوان ، فيرصد إلحاح هذه الظاهرة الكونية على وجدان الشاعر ، وتلوينها لقطاع عريض من أفق رؤيته . ثم ينتقل إلى عنصر الحب ، فيكشف عن منحاه الرومنسى من جهة ، وعن غلبة التجريد عليه من جهة أخرى وإن برز الطابع الحسى المادى فى قصيدتين تبدو ان ـ فى رأى الكاتب ـ غريبتين على النسيج العام للرؤية الشعرية فى الديوان . ثم ينتهى الكاتب إلى رصد ما بين عناصر الحزن والموت والحب من عناق فى نسيج رؤية الديوان الشعرية .

ثم ينتقل الكاتب إلى عنصراً آخر من مكونات الرؤية الشعرية فى الديوان وهو عنصر الوطن ، فيوضح كيف تجلى هذا العنصر من خلال مفهوم الاستشهاد فى سبيل الوطن ، وكيف أعلى الشاعر من هذه القيمة الإنسانية وتغنى بها . وأخيرا يرصد الكاتب عنصر الفكر فى هذا الديوان فيسجل أن البعد الفكرى التأملى فيه شديد الخفوت ، وأن إحساس الشاعر فيه كان يغلب فكره ، وأنه كثيرا ما نجح فى تحويل همومه الفكرية إلى أحاسيس نابضة .

وإذ تكتمل عناصر الرؤية الشعرية فى هذا الديوان ينتقل الكاتب إلى رصد عناصر الوجه الآخر لتجربة الديوان الشعرية فى عمومها ، فيتوقف عند أدوات الشاعر فى صياغة تلك الرؤية ، كاللغة ، والصور والرموز ، والعناصر التراثية ، العربية والإنسانية العامة ، متتبعا دروب الشاعر فى توظيف هذه العناصر فى خدمة رؤيته الشعرية .

ـ ومن ديوان «**الناس فى بلادى**» ننتقل مع الأستاذ **وليد منير** إلى ديوان «**أحلام الفارس القديم**» .

والكتابة عن هذا الديوان تكتسب أهمية خاصة من حيث إنه يمثل واسطة العقد تقريبا من دواوين **صلاح عبد الصبور** ؛ **فهو ثالث** هذه الدواوين ، وفيه تتبلور ـ فيما يرى الكاتب ـ رؤية الشاعر للعالم ، تلك الرؤية الوجودية الغنية بالدلالات ، التى تؤكدها الدواوين الثلاثة الأخيرة . وتنطلق الدراسة من إدراك لهذا الديوان بوصفه وثيقة ذاتية ، تحمل فى أحد وجهيها إدانة للذات ، وفى الوجه الآخر إدانة لواقع الحياة ، مسجلة فى جانب عقم الإنسان ، وفى الجانب الآخر عقم الوجود ، وهما ركنا القضية التى ظلت تلح على عقل الشاعر ووجدانه . وإذ ييأس الشاعر من صلاح ما فسد من الكون يتراءى له الموت وسيلة للخلاص . لكن الموت كما يعنى عنده الانسحاب من العالم يعنى كذلك البعث أو الولادة الجديدة ، على نحو يقترب من مفهوم وحدة الوجود عند الصوفية . ومن أجل ذلك لم يكن غريبا أن تسود النزعة الصوفية شعر صلاح بعامة ، وقصائد هذا الديوان على وجه الخصوص . وهى تفرض نفسها على هذا الشعر على مستوى المضمون والأداء الفنى معا . فعلى مستوى المضمون يحدد الكاتب المحاور الفكرية الأساسية التى يدور حولها الديوان فى الإحساس بزيف الحياة وعقمها ، والنزوع إلى التوحد ، والإحساس العنيف بالغربة والحزن والقلق ، ومحاولة النفاذ إلى الدلالات التى تكمن وراء الظواهر المألوفة . وعلى مستوى الأداء يتوقف الكاتب عند المعجم الصوفى بمفرداته وتراكيبه ، الذى وظفه الشاعر ـ كما وظف الشخصيات والأفكار الصوفية ـ فى بناء قصائده ، مسجلا الظواهر الفنية البارزة فى هذا الأداء ، كالتردد بين بنية الصوت اللغوى وبنية المعنى أو الدلالة ، واستغلال الطاقة الإيحائية للأبنية الصوتية ، وتكرار بعض الصيغ .. إلخ . هذا فضلا عن استخدام منهج الأسطورة وأسلوب التداعى والعناصر الدرامية المختلفة ، كالحوار والتقاطع والمزج وتعدد الأصوات ـ كل ذلك من أجل تكثيف الأداء وضمان فاعليته .

ـ ثم ننتقل مرة أخرى مع الأستاذ **محمد بدوى** إلى ديوان آخر فيحدثنا عن «**الإبحار فى الذاكرة وصيرورة شاعر كبير**» .

يتعامل الكاتب مع قصائد هذا الديوان بوصفها نصا واحدا ، أو بنية تمثل بنية شعر صلاح عبد الصبور منذ أن أصدر ديوانه الأول : «**الناس فى بلادى**» ؛ ففيه تتمثل سمات شعره الأساسية . والدراسة محاولة للكشف عن مجموعة العلاقات المتشابكة ، التى تصنع النسيج المعنوى لشعر هذا الديوان ، فى إطار السياق العام لنتاج **صلاح عبد الصبور** الشعرى .

وعلى هذا ، فليس الاختلاف بين الديوان الأول للشاعر والديوان الأخير اختلافا بنيوياً ، بل هو اختلاف دالٌ على تحولات بنية واحدة ؛ هذه البنية التى تطرح رؤية أصيلة نابعة من ذات الشاعر المتميزة عن ذوات الآخرين ، التى ترى العالم لا كما هو فى تجسده العينى بل كما تصوغه هى صياغة جديدة ، تبتكر قانونها الخاص .

ومن خلال تحليل واحدة من أهم قصائد الديوان ، وهى قصيدة «**الموت بينهما**» يصل الكاتب إلى لب مأساة «**إنسان صلاح عبد الصبور**» ؛ هذه المأساة التى تتمثل فى تشوه العلاقة بالله ، بعد أن فر الإنسان من مسئولياته ، وملأ الأرض جوراً وظلما وملقاً وطغياناً . وحين تتشوه علاقة الله / الإنسان ، لا يجد الأخير أمامه سوى الاحتماء بأنثاه الأرض .

وفى فرار الإنسان من الصوت الإلهى ، يفقد العالم ما به من نقاء وحب ومشاركة ، ويصبح الشعر الشئ السالم الوحيد للشاعر ؛ إليه يهرع ، وعليه يعبر إلى الحب والتواصل مع الآخر . بيد أن هذا الحب يذوى تحت وطأة العلائق التى تحوطه ، فلايبقى أمام الإنسان سوى العودة إلى ربه . فالديوان ـ فيما يقول الكاتب ـ دائرة مركزها ذات الشاعر ؛ وهى تبدأ بانهيار العلاقة مع الله وتنتهى بالعودة إليه . وعلى

مستوى كيفية القول . تتجاوب عدة خصائص أسلوبية مع هذه الدلالة المركزية فيسود « الفعل الماضى » وتكثر « أنا » التى تستدعى أنت . وصيغة « ترى ـ تراك » . والصيغة الاستفهامية التى تساعد على استبطان الذات واستقصاء ما بها ، ثم صيغ النداء التى تلعب دوراً مهما فى إعطاء القصيدة بنيتها .

ـ وإذ تنتهى هذه السياحة فى شعر صلاح ينقلنا الأستاذ **محمد بنيس** فى مقاله « **صلاح عبد الصبور فى المغرب** » إلى سياحة فى شعر صلاح نفسه خارج موطنه الأصلى . فيحدثنا عن البدايات التى وافق فيها ورود شعر صلاح على المغرب اشتغال فئات من المثقفين المغاربة بعدد من الأسئلة التى كانت تحمل فى طياتها رغبة فى مجاوزة الماضى والمألوف . فكان شعر صلاح ، إلى جانب أشعار السياب والبياتى وخليل حاوى وأدونيس . دافعا قويا لهؤلاء إلى المغامرة فى سبيل التغيير والمجاوزة . فى الوقت الذى منحهم فيه مناعة وحصانة .

ويتخذ الكاتب من ورود شعر صلاح على المغرب فرصة لتحليل تجريبى لما يسميه « **هجرة النص** » . فى مقابل مفهوم آخر سبق له أن قرأ الشعر المغربى المعاصر من خلاله . هو مفهوم « النص الغائب » . ويدور المفهوم الأول حول فاعلية النص . وقدرته على التجدد الدائم من خلال القراءة . حيث تصبح القراءة هى الضمان الحقيقى لبقاء فاعليته . ويصبح غيابها تهديدا له بالموت . ولكى تتحقق هذه الفاعلية للنص فإنه يتعين عليه أن يهاجر فى المكان والزمان إلى أنظمة تأتلف وطبيعة إنتاجه ، وقد يهاجر إلى أنظمة أخرى لها مكوناتها الخاصة المختلفة . فيدخل بذلك فى نظام دلالى جديد .

وبعد أن يحدد الكاتب الشروط المحققة ـ منفردة أو مجتمعة ـ لقانون هجرة النص . يؤكد أن فاعلية النص تظل نسبية ، أى مشروطة بمدى جدلية النص مع البنية الاجتماعية التاريخية . وعبر كل فاعلية اجتماعية يتحول « النص المهاجر » إلى « نص غائب » ، حيث ينحل فى نصوص أخرى .

ومن ثم يعود الكاتب إلى مرحلة الستينيات . حين وفد شعر صلاح فى دواوينه الأولى إلى المغرب فاستقبله عصبة من الشعراء والمهتمين بالشعر بالهتاف له . إذ طرح عليهم إجابات عن همومهم فى تلك المرحلة . فى الوقت الذى اشتمل فيه على مجموعة من العناصر التى لامست وجدانهم وفكرهم . وهكذا قرئ شعر صلاح هناك وأعيدت كتابته فى أشكال تتفاوت فى قوتها . وقد دلل الكاتب على هذا بعدد من النصوص الشعرية المغربية . منتهيا إلى تحديد الصفة البارزة التى هاجرت من شعر عبد الصبور إلى الشعر المغربى ، والماثلة فى « رؤية العالم » . وفى البنيات الجزئية التى برزت فى هذا الشعر على المستويين الأدائى والإيقاعى . كل ذلك قد حول شعر عبد الصبور إلى « نص غائب » فى متن الشعر المغربى .

ـ وإذ نفرغ من محور الشعر تنتقل بنا الدراسات إلى محور المسرح . ويستهل الأستاذ **ماهر شفيق فريد** هذا المحور بدراسة عن « **مسرح صلاح عبد الصبور ـ ملاحظات حول المعنى والمبنى** » وهو يبدأ بالتنويه باهتمامات صلاح المسرحية كما تمثلت فى كتاباته النثرية عن كثير من الأعمال المسرحية . الغربية والعربية . مواكبة لمسرحياته الخمس . ومن ثم يعرض الكاتب لهذه المسرحيات فى نسقها التاريخى الواحدة بعد الأخرى . يبدأ **بمأساة الحلاج** . ثم يتبعها **مسافر ليل** . **فالأميرة تنتظر** . **فليلى والمجنون** . ثم أخيرا **بعد أن يموت الملك** . وتحاول هذه الدراسة أن ترصد الآفاق المعنوية التى تحركت فيها شخوص هذه المسرحيات . ومدى ما بين بعضها وبعض من تجاوب فى الرؤية . وفى هذا الإطار يتلمس الباحث النصوص الأدبية التى حلقت فى هذه الآفاق . ومدى ما ينعكس من أصدائها فى هذه المسرحيات . ولكن لما كانت كل مسرحية منها لها كيانها المتفرد فقد آثر الباحث أن يدخل إلى عالم المعنى فى كل مسرحية على حدة . ومن مجموع هذه المعالجات يمكن تمثل الوحدة الفكرية التى تضم هذه المسرحيات . أو رؤية صلاح للعالم كما تتمثل فيها . ولكن لما كانت المسرحية عملا فنيا فإن رصد الوسائل والأدوات التى استخدمها صلاح فى مسرحه يصبح ضرورة مهمة لتقدير مدى الجهد الإبداعى فيها وقيمته . وهذا هو المستوى الثانى من التناول . الذى رصد فيه الدارس كثيرا من الظواهر الفنية التى طرحتها مسرحيات صلاح ، الواحدة بعد الأخرى .

ـ وبعد هذا الاستعراض العام لمسرح **صلاح عبد الصبور** يتوقف بنا الأستاذ **سامى خشبة** عند مسرحيتى « **مأساة الحلاج** » و« **ليلى والمجنون** » ليقول لنا ـ من خلال تحليلها ـ إن مسرح **صلاح عبد الصبور** مسرح حديث من ناحية . ومسرح قومى من ناحية أخرى . هو مسرح حديث لأنه استلهم وطور الأساليب والتقاليد الفنية . التى تولدت من تجارب الرواد المجددين فى المسرح الغربى ، وهم من أولع بهم **صلاح عبد الصبور** نفسه ، وكتب عنهم كثيرا ، من « **إبسن** » إلى « **إيونسكو** » ، مرورا **بتشيكوف واسترندبيرج وشو وبريخت وبيراندلو وإليوت** . ولم يكن فى وسع هؤلاء المجددين ، الذين يصح أن نضم إليهم **صلاح عبد الصبور** ، أن يحققوا دمج الدراما من جديد فى ثقافة عصرنا إلا لأنهم كتبوا مسرحياتهم دائما مشدودة بين قطبين : قطب الحقيقة التاريخية (الاجتماعية) المحدودة ، وقطب الحقيقة المنطقية أو الممكنة . التى يجب السعى إليها ، على الرغم من أن الأجساد والعقول والأرواح قد تتحطم فى طريق ذلك السعى . وعلى ذلك كان على **صلاح عبد الصبور** . مثل زملائه مجددى الفن الدرامى المحدثين ، أن يبدع رموزه الخاصة والأصيلة ، ثم يقيم عليها القضية التى تعرضها الدراما ، وينسج منها قضيته الدرامية ، التى لا تتجلى معانيها إلا من خلال فهم تلك الرموز ، ومتابعة تداخلاتها فى مادة المواقف المسرحية . وفى تطبيق الكاتب فكرته هذه على مسرحيتى **مأساة الحلاج وليلى والمجنون** ، يقدم تحليلا لعملية بناء صلاح لرموزه الخاصة بناء

يؤدى إلى اكتشاف مفهوم التراجيديا فى حياة كل من الحلاج وسعيد بطل **ليلى والمجنون** . ويخرج الكاتب من ذلك إلى أن المفهوم التراجيدى عند صلاح هو مفهوم قومى متميز ، مختلف عن الأساسين الغربيين للتراجيديا : الأساس الكلاسيكى القديم ، الذى صاغه **أرسطو** وتلاميذه . ثم أعاده إلى الحياة بطريقين مختلفين كل من **هيجل ونيتشة** ، والذى تأسس على القيم اليونانية والمسيحية الغربية . وهو مختلف أيضا عن الأساس الحديث الذى كان فرديناند برونتيير هو أول من صاغه ، والقائم على أساس فكرة عصر التنوير العلمانية عن حرية اختيار الإنسان وقدرته المطلقة على تحديد مصيره بنفسه

أما مفهوم **صلاح عبد الصبور** التراجيدى فيقول الكاتب إنه مفهوم قومى ، قام على أساس المعطيات الفلسفية ، التى استخلصها صلاح من ثقافتنا القومية ، المسيحية الشرقية والإسلامية . وتكويننا النفسى القومى المتميز .

ـ ومن الحديث عن دلالة الرموز فى هاتين المسرحيتين ينقلنا الأستاذ **عصام أحمد بهى** فى دراسته «**استلهام التراث الشعبى والأسطورى فى مسرح صلاح عبد الصبور**» إلى مسرحية «**الأميرة تنتظر**» . متخذا منها نموذجا تطبيقيا .

وقد استعرض الباحث فى البداية العلاقة الطبيعية بين المسرح والتراث الشعبى والأسطورى فى مسرحنا العربى منذ بداياته الأولى ، فى وقت كانت فيه هذه العلاقة قد استقرت واستحكمت فى المسرح الغربى منذ عهد الإغريق . وقد توقف الكاتب فى هذا الاستعرض بصفة خاصة عند **شوقى وعزيز أباظة** ، محددا درجة وعيهما بتوظيف هذا التراث فى مسرحها الشعرى . منتهيا من ذلك إلى حلقة الشعراء والكتاب الذين أقدموا على توظيف التراث الشعبى والأسطورى فى أعمالهم المسرحية وهم واعون كل الوعى بالقيمة الموضوعية والفنية لهذا التوظيف . لقد جاوزوا مرحلة الاحتذاء الكامل أو شبه الكامل للتراث ، إلى مرحلة الاستلهام ، التى تقبل من عناصر التراث ما تقبل ، وتنفى ما تنفى . وتضيف إليه ما تضيف . وفى مقدمة هؤلاء كان **صلاح عبد الصبور** ، الذى تفاعلت فى نفسه روافد ثقافته من التراثين العربى والغربى . مشكلة بذلك تكوينه الفكرى والفنى المتميز .

وصلاح عبد الصبور شاعر أصلا . ولكن معالجته للمسرح الشعرى فى الستينيات إنما جاء تطورا طبيعيا لكتابته للقصيدة الدرامية من قبل . ومن هنا فقد نجح إلى حد بعيد فى حل معضلة التوازن بين مقتضيات الشعر ومقتضيات الدراما فى مسرحه . وأيضا فإن ارتباط مسرحه بالتراث العربى كان بمثابة كشف لأبعاد جديدة فى هذا التراث بمقدار ما كان تعبيرا عن رؤيته الخاصة للواقع .

وقد عرض الكاتب بالتحليل لمسرحية «**الأميرة تنتظر**» بوصفها نموذجا لمسرح **صلاح عبد الصبور** ، وللمسرح بعامة ، حين يفجر العمل الإبداعى طاقات التراث الشعبى والأسطورى .

ـ ولا نكاد نفرغ من مسرحية «**الأميرة تنتظر**» حتى تأخذنا السيدة **نانسى سلامة** إلى مسرحية «**مسافر ليل**» ، حيث تحاول الكشف عن علاقة هذه المسرحية بمسرح «العبث» ، وعن تأثير مسرح «إيونسكو» بخاصة فيها . وهى إذ ترسم الخطوط الرئيسية المحددة لمعالم هذا المسرح ، تشرع فى تحليل مسرحية صلاح فى ضوء هذه المعالم . فتكشف عن خطوط التوازى فى جوهر الأفكار والرؤى العامة التى يطرحها الكاتبان ، الفرنسى والعربى . بل أكثر من هذا تلفتنا نانسى إلى خواص الأداء اللغوى المشتركة بينهما ، التى تقوم على التركيز الشديد والكثافة والإيحاء . ومع ذلك ، فإن تأثير **إيونسكو** فى صلاح إنما يبرز على مستوى الحدس ـ كما تقول نانسى ـ بصفة أساسية . أما عنصر الكوميديا الذى استخدمه صلاح فى هذه المسرحية فلم يكن غريبا على مسرح العبث كذلك ، لأنها كانت ـ بصفة أساسية ـ من نوع الكوميديا السوداء ، التى عاشت فى قلب هذا المسرح عند **إيونسكو** كذلك . وأيضا فإن شخصيات عبد الصبور فى هذه المسرحية لم تكن إنسانية بالمعنى الحقيق ؛ فهى إما مرعبة على نحو مزعج للغاية ، أو ضعيفة على نحو مذهل . وأضف إلى هذا أن المسرحية قد بدأت من بداية تحكمية وانتهت كذلك نهاية تحكمية ، ولم تلتزم بتتابع الأحداث منطقيا ، وكأنها تعرض ـ بصفة أساسية ـ حقيقة كونية معاصرة . أما تطور المسرحية فيجرى وفقا لتداعى الرموز وليس على أساس المنطق . وكل هذا يفرد لمسرحية **مسافر ليل** مكانا فى قلب مسرح العبث ، ويؤكد ـ على المستوى النقدى ـ مكانتها الأدبية الرفيعة .

ـ على أن **مسرح عبد الصبور** قد ظفر من قبل بكثير من الدراسات النقدية ومن ثم ينقلنا الدكتور **نعيم عطية** فى مقاله «**صلاح عبد الصبور بين ثلاثة من الدارسين**» إلى عدد من الدراسات التى تتعلق بمسرح صلاح ؛ فتعكس مدى اهتمام النقد بهذا المسرح ، ولكنها فى الوقت نفسه ـ وهذا ما يعرضه علينا كاتب المقال ـ تطرح كثيرا من القضايا الفكرية المهمة ، كعلاقة المسرح بالتراث ، وأساليب توظيفه أدبيا . ودور الفكر فى المسرح . ودور المسرح فى المجتمع ؛ كما تطرح عددا آخر من القضايا الفنية ، التى تتصل بوسائل التعبير ، وبخاصة حين يكون هذا المسرح شعريا .

ـ وإذ تختتم مقالة الدكتور عطية محور الدراسات المسرحية ، ننتقل ـ على مأدبة صلاح ـ إلى كتاباته النثرية ، التى يطرح فيها فكره خارج نطاق الإبداع الأدبى . وتستهل الدكتورة **نبيلة إبراهيم** جولة البحث فى فكر صلاح كما تعرضه هذه الكتابات التى صنفت حتى الآن فى ثلاثة عشر كتابا مطبوعا . سوى ما ينتظر الطبع .

وتنطلق دراسة الدكتورة نبيلة من حقيقة أن البحث فى شعر الشاعر لابد أن يسانده البحث فى فكره ؛ فثقافة الشاعر دائما تقف وراء شعره . ثم هناك حقيقة أخرى تعتمدها هذه الدراسة ، خاصة بكتابات صلاح . وهى أنه على الرغم من تنوع هذه الكتابات فيما تعرض له من موضوعات فإن هناك خيطا دقيقا يربط بينها . وقد برز فكر صلاح بوضوح مع إحساسه بالانتماء إلى أرضه وعصره وإنسان عصره ؛ فقد كان للأرض وللإنسان الذى يعيش عليها إيقاع قوى فى نفسه ؛ وكذلك كان إحساسه بإيقاع عصره قويا وواضحا . وهذه الأحاسيس هى التى وجهته إلى قراءة التراث . فى الوقت الذى دفعت فيه به إلى التعرف الوثيق على الثقافات والآداب الأجنبية . ولم يكن اهتمام صلاح بدراسة جيل الرواد إلا بهدف الكشف ـ كما تقول الكاتبة ـ عن أثر اختلاط الثقافتين العربية والغربية فى كيانهم الثقافى بصفة عامة ، وفى نتاجهم الأدبى بصفة خاصة . ومن جهة أخرى فقد أراد صلاح بهذا أن يؤكد للقارئ العربى المعاصر إلى أى حد يمكن للمفكر والأديب العربى الأصيل أن يفيد من كل الروافد . دون أن يفقد شخصيته العربية ، وكيف حقق هؤلاء عنصر الأصالة ، فى الوقت الذى كانوا فيه ملبين لمطالب عصرهم . وربما كان هذا النحو من التفكير هو الذى دفع بصلاح إلى أن يكتب عن نفسه ، وعن رفاقه من جيله . الذين ساروا على درب هؤلاء الرواد ، كما دفعه إلى أن يقوم حركة الأدب عند الشباب ، ليقول فى النهاية : إنه بدون الأصالة والمعاصرة لن يكون هناك فكر عربى متطور ، أو أدب عربى متطور .

ـ ويسلمنا حديث الدكتورة نبيلة إلى مقال الدكتور **محمد مصطفى هدارة** عن «**صلاح عبد الصبور بين التراث والمعاصرة**» .

ويبدأ المقال باستعراض مرحلة الثلاثينيات من هذا القرن ، وكيف كان الصراع فيها على أشده ، بين دعاة التغريب ودعاة المحافظة على التراث ، مستشهدا ببعض كتابات **سلامة موسى وطه حسين** . وهكذا وجد عبد الصبور نفسه طرفا فى **قضية التراث والمعاصرة** منذ وقت مبكر . وقد بدأ عبد الصبور مفتونا بالرواد الأوائل الذى مدوا جسور الثقافة بيننا وبين الغرب . وقد انتهى الأمر بعبد الصبور ـ فيما يرى الكاتب ـ إلى وجوب التماذج بين الثقافتين : العربية الأصيلة والغربية المستحدثة . ولذلك فإنه فى الوقت الذى يرى فيه أن الثقافة العربية السلفية لا تفى بحاجات العصر . يسخر من أولئك الذين يربطون بين الثقافة الغربية والاستعمار ، إيمانا منه بأن الثقافة تراث إنسانى حى متجدد . ومن ثم فقد امتزجت فى نفسه روافد الثقافتين امتزاجا عجيبا لكى تعبر آخر الأمر عن الإنسان . إنه بهذا يتجاوز مرحلة الدعوات الحدية المتطرفة . سواء للتراث أو للتغريب . إلى مرحلة البناء الثقافى المؤسس على رؤية إنسانية رحبة .

ـ ومن هذه القضايا العامة فى فكر صلاح ينقلنا الدكتور **إبراهيم عبد الرحمن** فى مقاله «**نظرية الشعر فى كتابات صلاح عبد الصبور**» إلى جانب محدد من هذا الفكر . والمقال محاولة لتقديم صورة للجانب النقدى من أعماله إلى قراء العربية الذين لم يعرفه أغلبهم إلا شاعرا مجددا ، ومؤلفا مسرحيا قديرا . وقد تسنى له ذلك بتجميع آرائه التى تناثرت فى كتبه ومقالاته فى بناء متكامل ، يكاد يؤلف نظرية متميزة فى نقد الشعر . وقد عمد الباحث إلى إثبات هذه النظرية بلغة الشاعر نفسه ، حتى تكون أكثر دلالة فى التعبير عن تجربته النقدية الخاصة . ومن الواضح أن الشاعر قد صدر عن وعى تنظيرى يجعل من آرائه فى نقد الشعر نظرية متسقة ، تكشف عن عمق ثقافى خاص .

ـ ثم يطالعنا مقال الدكتور **عزت قرنى** تحت عنوان «**النزاهة الفكرية ؛ صلاح عبد الصبور والفكر المصرى الحديث**» .

ويبدأ الكاتب بالدفاع عن اشتغال الشاعر بأمور الفكر ، ذلك الاشتغال الذى نبع عند **صلاح عبد الصبور** من عدم اقتناعه بالحلول المقدمة لمشكلات مطروحة ، فكان عليه أن يبحث عن حلول ترضيه . وكانت مشكلة «الكلمة» وفاعليتها فى «تغيير العالم» هى أول ما يقف عنده الكاتب فى كتابات صلاح عبد الصبور النثرية ، وصلة الفكر بالواقع والرابطة الوثيقة بينهما . وتؤدى بذلك هذه النقطة إلى مناقشة خيارات **صلاح عبد الصبور** فى ثلاث من أبرز المشكلات المطروحة فى الفكر المصرى الحديث : أولاها الانتماء المصرى ، أهو إسلامى أم عربى أم مصرى ؛ وثانيتها تبحث فى طريق التغيير ، وهل يكون بالثورة أم بالإصلاح والتعلم ؛ وثالثتها تتصل بعلاقتنا بأوربا ، وهل أوربا وحضارتها خير أم شر .

وصلاح عبد الصبور يعالج هذه القضايا من خلال مواقف عدد من أهم رجالات مصر الحديثة ، كما عالجها أيضا من خلال منهج يبرز إحساسه بالحركة والتعدد والتضاد فى الكون ، ويعتمد على التوفيق ـ الذى اضطر إليه اضطرار أهل العصر واضطرار الضمير المصرى كله ـ والرغبة فى الشمول ورد المتعدد إلى الواحد . وخلال هذا كله كان الصدق ، وهو ما يقصده الكاتب «بالنزاهة الفكرية» ، رائده . فهو يحترم الحقيقة ؛ وهو منصف لا يحابى ، صريح ، وموضوعى . ولهذا كله اتسمت أحكامه بالاتزان ، والجسارة التى تؤدى غالباً إلى الكشف والجدة .

ـ ومن الحديث عن النزاهة الفكرية تنقلنا **اعتدال عثمان** فى دراستها «**صلاح عبد الصبور وبناء الثقافة**» إلى التعرف على جهود **صلاح عبد الصبور** فى سبيل تأصيل ثقافتنا . وهى جهود موزعة فى ثلاث شعب : فى الأولى اتجهت جهوده إلى محاولة الاستبصار بالواقع الثقافى فى مصر ، وتمحيص ما ساده من قيم بعضها مقبول وبعضها مرفوض لأنه معوق لمسيرة الحضارة . وفى الشعبة الثانية اتجهت جهوده إلى التراث العربى ، ومحاولة قراءته قراءة جديدة ، لإبراز ما ينطوى عليه من قيم ، وتقدير ما له من قدرة على البقاء والفاعلية منها . أما فى الشعبة الثالثة والأخيرة فقد اتجهت جهوده فيه إلى التراث العالمى وإلى الفكر المعاصر ، لاستجلاء العناصر الصالحة منها للنمو فى بيئتنا

الثقافية . ولعل الشاعر فى كل هذا كان يطمح إلى أن يخلق البيئة الثقافية القادرة على تلقى إبداعه الأدبى وتمثل أبعاده المعنوية والجمالية . وهكذا تنتقل بنا هذه الدراسة فى إطار هذه الخطة لكى تطرح علينا أفكار عبد الصبور من خلال عدد من كتبه النثرية ، التى ضمت سياحاته فى هذه العوالم الفسيحة المختلفة ، راصدة لظاهرة أساسية فى كل هذه الأفكار ، وهى أنها ترفض الدعوات المتطرفة . وتحاول إرساء أسس متوازنة لثقافة حية متطورة . ترتكز على رؤية إنسانية شاملة .

ـ وأخيرا يقف بنا الأستاذ **نصار عبد الله** عند كتاب صلاح «**حتى نقهر الموت**» وهو يرى أن إنجاز صلاح فى مجال الشعر والمسرح وتجديد العقل العربى بوجه عام هو فى حقيقة الأمر محاولة لقهر الموت ؛ لا الموت المادى بل الموت الروحى للأمة . والحديث عن إبداع الأمة . وعن مكونات ثقافتها العقلية والروحية . يحقق ميلادا جديدا لروحها التى أمحلت وتوقفت زمنا عن العطاء والتجدد .

ثم يمضى الكاتب فيعرض لأهم المحاور الفكرية التى تمثلت فى هذا الكتاب ، وفى مقدمتها فكرة التوازن بين رافدى الزمان والمكان ، أو التاريخ والواقع . أو التراث والمعاصرة . أو الاتجاه السلفى والاتجاه المستغرب . وقد حاول عبد الصبور فى كتابه أن يتلمس توازنا مماثلا فى الأدب والفن فى مصر . يمكن عده مؤشرا لقدرة الأمة على قهر الموت .

ـ وينتهى ملف هذا العدد . ولكن مائدة صلاح تظل مفتوحة ؛ فتطالعنا فى مستهل الواقع الأدبى تجربة نقدية **لفدوى مالطى دوجلاس** . تتخذ فيها من مسرحية «**ليلى والمجنون**» **لصلاح عبد الصبور** نموذجا تطبيقيا لمنهج التحليل التضمينى **Intertextuality** للنص الأدبى ، الذى يقوم أساسا على دراسة النص من خلال إشارته إلى نصوص أخرى يرتبط بها . وتتبع أثر هذه العلاقة فى النص كله . بعد التعرف على الأجزاء المتضمنة فى نصها الأصلى ، ثم على موقعها من النص الجديد . وقد تعاملت الدراسة مع المسرحية بوصفها نصا مكتوبا . فقدمت فى البداية وصفا لها . ثم كشفت عن العناصر التى استخدمها كاتب المسرحية بطريقة تضمينية . وردتها إلى مصدرين فى الأدب العربى هما مسرحية «**مجنون ليلى**» **لشوقى** . والأغنية الشعبية المصرية ، ومصدرين فى الأدب الغربى هما قصيدتان . إحداهما **لبريخت** والأخرى **لإليوت** . ولكنها تنبهنا منذ البداية إلى الشرط الأساسى الذى يجب توافره فى النص المتضمن الذى يهتم به التحليل ، وهو أن يكون له صدى ودور فى الأفكار المحورية التى يتضمنها النص الجديد . وعلى هذا الأساس استبعدت الباحثة بعض النصوص التى تبدو متضمنة فى المسرحية ، ولم تستبق إلا ما كان له انعكاس واضح فى شبكة العلاقات التى تمثل نسيج المسرحية الفكرى . وقد حددت الباحثة محورين فكريين أساسيين يستقطبان هذه العلاقات ، هما فكرة الحب وفكرة الزمن ، وهما فى الوقت نفسه فكرتان تترابطان فى المسرحية . وسيرى القارئ كيف استطاعت الباحثة أن تكشف عن علاقة تلك النصوص الأدبية المتضمنة فى المسرحية بنص المسرحية من حيث هو كل . والدور الذى أدته فى إبراز قضيتيها المحوريتين : الحب والزمن .

ـ ثم تطالعنا بعد ذلك **ثلاث عشرة شهادة** من معاصرى صلاح ، الذين ارتبطوا به شخصيا ، أو بأدبه ، أو بهما معا ؛ وفيهم الشعراء والنقاد والفنانون التشكيليون والمخرجون المسرحيون وكتاب المسرح والكتاب الصحفيون ، كل منهم يكتب **شهادته عن صلاح** من زاوية رؤيته الخاصة . وفضلا عن القيمة التاريخية لهذه الشهادة فإنها تدل على تنوع عالم صلاح وخصوبته وتشعبه فى اهتمام طوائف مختلفة من الناس .

وماذا بعد ؟

هناك عرض لجوانب من أدب **صلاح عبد الصبور** فى الكتابات الإنجليزية والكتابات الفرنسية ؛ وهناك عرض لرسالتين جامعيتين تناولتا بعض أعمال **صلاح عبد الصبور** بالدراسة ، فضلا عن ببليوجرافيا تشتمل على ما كتبه صلاح وما كتب عنه ، نرجو أن تكون مسعفة لكل الدارسين فيما بعد .

☐ التحرير

تجربتى فى الشعر



صلاح عبد الصبور

قلما تتاح الفرصة للشاعر فى حياتنا المتعجلة اللاهثة أن يخلو إلى نفسه ، وهذه فرصة سانحة كى أحاول أن أحدثكم عن مسار تجربتى الشعرية .

أنتم تعلمون أن الشعر العربى قديم العمر ، وقديما قال الجاحظ إن عمر الشعر العربى ، يسبق الإسلام بحوالى قرنين من الزمان ، فمعنى هذا أن هذا الشعر الآن يجاوز ستة عشر قرنا ، أو الفا وستمائة سنة ، ومعنى هذا أيضا أن تراثا شعريا واسعا قد أبدع فى هذه العصور المتلاحقة ، وأن هذا التراث الشعرى هو الذى يجعل شاعرنا المعاصر صاحب نظرة ومنهج فى تذوق الشعر وفهمه ، فالشاعر ـ فيما أرى ـ ينمو أساسا من التراث ، والشاعر يحمل تراثه الشعرى فى باطنه ، ومن هذا التراث الشعرى يكون انطلاقه ويكون فهمه وتقديره لدور الشعر .

ولست أزعم أن الشعر العربى الكلاسيكى ـ إذا نظرنا إلى الفترة التى امتدت منذ الجاهلية إلى القرن الرابع أو الخامس الهجرى . وهى فترة ازدهار الشعر العربى ـ يعد شعرا مختلفا عن غيره من الشعر الكلاسيكى الذى أبدعته مختلف الأمم ، فهو قريب مما نعرفه من شعر اللاتينية . وشعر أوروبا فى عصورها الأولى . كان مجال الشاعر العربى هو مجال المعلم والخطيب والمرشد ، بل أحيانا المتفلسف والحكم . وحين نشأ الشعر العربى نشأ فى بيئة صحراوية تتناثر فيها بعض المدن . وكان الشعر يلقى فى المحافل ، حيث يجتمع الناس . ومن شأن الشعر حين يلقى فى المحافل أن يكون جهيرا عالى النبرة . محافظا على إيقاعات صوتية واضحة ، وموسيقى محكمة ، بحيث تشترك الأذن مع القلب والعقل فى الاستمتاع به . فهو شعر يعتمد فى تناقله على الرواية ، بمعنى أن المعرفة بشكل عام ، كانت تنتقل من جيل إلى جيل . مروية محكية ، ولو كان الشعر مطلقا لما أمكن حفظه واستيعابه وروايته من جيل إلى جيل . ونحن نعرف

نص المحاضرة التى ألقاها الفقيد الراحل فى الجامعة الأمريكية بالقاهرة . فى خريف ١٩٧٩ .

أن النقاد العرب الأقدمين ـ حين كانوا يبغون تمييز قصيدة أو تعيينها ـ كانوا يعمدون إلى إطلاق اسم قافيتها عليها ، فيقال ميمية فلان أو بائية فلان أو غيره من الشعراء . ذلك أن هذه القافية المتواترة فى آخر البيت ، فضلا عن الإحكام الموسيقى الشديد فى البيت ، كانت تعين على حفظ الشعر وروايته من جيل إلى جيل ، دون الحاجة إلى تدوينه .

ومن الواضح ، تاريخيا ، أن رواية الشعر وتدوينه قد بدأ بعد أن استوى الشعر العربى وتوضحت معالمه وأشكاله الفنية والموسيقية وما يتصل منها بالصورة الشعرية . كل ذلك كان قد استقر فى الجاهلية المتأخرة وفى صدر الإسلام . فحين ابتدأت الرواية وابتدأ أيضا تدوين مجموعات الشعر الأولى ، مثل المفضليات وغيرها ، كانت الصورة الشعرية قد استقرت وأصبحت تقليداً متوارثا . من هنا نستطيع أن نقول إن شعر العصر الأموى وشعر العصر العباسى كان نسجا على نفس المنوال ، أو كان استعمالاً لنفس القيم الصوتية والصورية التى استقرت فى وجدان الإنسان العربى .

وفى عصور الخلافة الإسلامية والبلاطات الإسلامية كان الشاعر يصرف غالب همته وجزءاً كبيرا من مقدرته الشعرية إلى كتابة شعر المدح ، الذى كان يُلقى فى البلاط ، ويتوجه بطبيعة الحال إلى الأذن كما يتوجه إلى القلب والعقل . ومن هنا كان لابد أن يحافظ على جهارته ونسجه الموسيقى المحكم .

ولقد جدت حياة حديثة فى الشرق العربى عندما دخلت الحملة الفرنسية مصر فى أواخر القرن الثامن عشر ، وتوالت بعد ذلك لقاءات عديدة بأوروبا . كان بعضها ثقافياً وبعضها عسكرياً وبعضها الآخر لقاء عقلياً بين نمطين من التفكير : النمط الأوروبى الذى نشأ فى ظل الثورة الصناعية وفى ظل الأفكار المحدثة التى غزت أوروبا فى القرن الثامن عشر ، وفى ظل النزعة الإنسانية ومحاولة تحكيم العقل وغيرها من الأفكار التى عرفتها أوروبا بعد عصر النهضة . وقد التقى هذا النمط بنمط التفكير العربى الساكن الكلاسيكى ، المُقلِد للقرون المزدهرة الأولى للحضارة العربية . وقد نشأ عن هذا اللقاء أشياء كثيرة ، لعل بعضها أضرّ بالإنسان العربى ، إذ أن هذا اللقاء كان مواجهة عسكرية فى معظم الأحيان . ولكن يجب أن نذكر أنه من خلال هذه المواجهة العسكرية استطاعت التيارات الفكرية والأدبية الكثيرة أن تشق طريقها إلى العقل والوجدان العربيين . فليس كل لقاء بين حضارتين إحداهما قوية متيقظة والثانية ضعيفة متقلبة ـ ليس كل لقاء من هذا القبيل بالضرورة ضرراً كاملاً ، بل لابد أن ينتج عنه كثير من الخير ، خاصة فى المجالات العقلية والفكرية ، إذ أن الفكر قادر على النفاذ إلى عقول الآخرين . وهو إذ ينفذ ، يثير لوناً من التصدى والمقاومة ، ثم محاولة لتركيب أفكار جديدة من خلال لقاء الأفكار القديمة والأفكار الوافدة .

ولو نظرنا فى مجال الأدب لوجدنا أن هذه الحضارة قد استنبتت ألواناً جديدة من التعبير الأدبى لم يعرفها التراث العربى . فهى قد استنبتت المسرح مثلا ، فقد انتقل المسرح من أوروبا إلى مصر وإلى الشرق العربى فى أواسط القرن التاسع عشر ، وكان معظم هذا الإنتاج المسرحى ترجمة أو تمصيراً لبعض المسرحيات الشائعة فى ذلك الزمان فى أوروبا ، وبخاصة المسرح الشعرى لراسين وكورنى وشكسبير وموليير أيضا فى كثير من الأحيان .

واستنبتت الحساسية العربية كذلك فن الرواية . وينبغى ألاّ نقع هنا فى الخلط ونقول إن الرواية عُرِفَتْ عند العرب ، فالرواية التى عرفت عند العرب هى الوريث أو الشبيه بالملحمة فى التاريخ الأدبى الأوروبى ، ولكن الرواية التى كُتبت فى أوروبا عندما نشأت الطبقة المتوسطة وانتشرت الصحف ، وهى الرواية التى عرفناها فى القرن الثامن عشر فى أوروبا ، تختلف عن « الرواية الكلاسيكية » التى نعرفها فى التراث العربى ، مثل سيرة عنترة بن شداد أو سيرة الهلالية أو غيرها من السير ، التى يجدر بنا أن ندعوها سيراً ، وفاء لطبيعتها ونشأتها ووظيفتها فى المجتمع العربى القديم .

ومجمل القول إن الرواية أيضا قد استنبتت ثم أصبحت الفن الأدبى الأثير عن كثيرين من القراء ـ كما نجد الآن ـ برغم أنها ليست نبتاً عربياً أصيلاً . ومازال المجال مفتوحا لاستنبات ألوان أخرى من التفن الأدبى فى بيئتنا العربية ، نتيجة لهذا النزوع إلى النقل أو الاقتباس ، مثل السيناريو السينمائى ، أو السيناريو التليفزيونى ، أو الدراما الإذاعية ، أو غيرها من ألوان التعبير الفنى والأدبى .

لم يكن من الممكن أن يحدث كل هذا التأثير فى مجال هذه الأنواع الأدبية وألا يتأثر الشعر أيضاً لقد تأثر الشعر كذلك ، بمعنى أن حساسية جديدة وجدت عند الإنسان العربى ، ولم يعد موروثه هو الموروث العربى الكلاسيكى فحسب ، بل امتدت دائرة

الموروث لتشمل ألوانا أخرى من الإبداع الأدبى . ونحن نعرف أن حركة الترجمة الشعرية ازدهرت بشكل ما فى ثلاثينيات القرن العشرين . ومن يراجع بعض الدوريات الأدبية فى هذه الفترة . مثل مجلة أبوللو أو غيرها من المجلات . يجد أن هناك كثيرا من الترجمات لقصائد عُرفت فى زمانها . مثل ترجمة أشعار لامرتين . وليالى ألفريد دى موسيه . وبعض أشعار وردز ورث وكوليردج . وبعض الأشعار الرومانتيكية الأخرى . وخاصة الإنجليزية والفرنسية .

أُضيف إذن موروث جديد إلى موروث الشعر العربى عن طريق الترجمة والقراءات المباشرة للشعر الأجنبى فى لغته . ويقدم هذا الموروث الجديد فهماً لدور الشاعر يختلف عن دوره فى موروثنا العربى الكلاسيكى . وهو دور المعلم والإنسان الناجح . وإلى حد ما صحفى العصر .

وعندما نقرأ النقائض لجرير والفرزدق والأخطل وهى ـ فيما أرى ـ الجانب الحى الجدير بالدراسة من التراث الشعرى العربى فى عصر الأمويين . نجد أن النقائض هى فى ظاهرها خلاف بين مجموعة من الشعراء . ولكنها فى جوهرها خلاف بين قسمين من العرب . والخلاف يتجسد فى هذه المجموعة من الشعراء وهم يعبرون عن انتماءاتهم كما تعبر الصحافة الحزبية فى زماننا هذا . فهم يتراشقون بالاتهامات . ويحاول كل منهم أن يدحض حجة الآخر ورأيه . ولو نظرنا ـ أيضا ـ إلى شعر الفرق الإسلامية فى العصر الأموى لوجدنا الكميت والسيد الحميرى يمثلان الشيعة . والأخطل يمثل الدولة الحاكمة . إنهم جميعا يقومون بدور يشبه دور صحافة العصر الحديث . وهذا الدور الذى كان يقوم به الشاعر ليس هو دوره الأصيل الذى نما الشاعر من خلاله . ولكن نظرا للظروف السياسية والاجتماعية التى عاشتها الدولة العربية كان لابد أن يكون لذوى الفصاحة ـ والشاعر بعامة إنسان فصيح ـ دور فى هذه الحياة . وكان دورهم عادة هو دور المدافع عن سلطة ما أو هيئة تنازع السلطة حقها .

وقد أنتج الموروث العربى أيضا الشاعر الناجح . أعنى الشاعر الذى يستطيع أن يتكسب بالشعر . وكان القدماء أحيانا يقولون إن شاعراً مثل العباس بن الأحنف ـ مثلا ـ فى العصر العباسى شاعر مجيد . إلا أنه ينقصه أنه لا يمدح وأنه لا يهجو . ومعنى ذلك أن حقلا كبيرا من حقول الشعر لم يستطع هذا الشاعر أن يطأه . وهناك كثير من الشعراء العرب الذين خرجوا عن هذه القاعدة وانفردوا بذواتهم . ولكن يظل التيار العام هو تيار الشاعر المادح الهاجى . الذى لا يعبر عن نفسه بقدر ما يعبر عما يريده جمهوره منه . فقد كانت القاعدة البلاغية أن لكل مقام مقالا . وأن الشاعر هو الذى يستطيع أن يخاطب الناس بما يريدونه منه لا بما يريده هو منهم . الشاعر ـ إذن ـ صوت فنيت ذاتيته فى جمهوره . وهذه الحقيقة هى ما نستخلصه من قراءة التراث العربى جملة . برغم أن هناك ـ كما قلت ـ كثيراً من الشعراء العرب الذين تمردوا ـ جزئياً أو كلياً ـ على هذه القاعدة . وانصرفوا فى الغناء إلى أنفسهم . مثل شعراء الغزل فى العصر الأموى . أو بعض شعراء العصر العباسى . مثل العباس بن الأحنف أو أبى العلاء المعرى فى أواخر العصر العباسى . أو غيرهما من الشعراء الذين انصرفوا إلى ذواتهم . وعنوا بالتعبير عن صوتهم الخاص . لا عن صوت المجموعة . لقد أضيف إلى الموروث العربى مورث جديد . يتمثل فيما وصل إلينا من تراث الرومانتيكية الأوروبية . وما ترجمه العقاد لوليم هازلت . وما نشره ميخائيل نعيمة فى كتابه المبكر «الغربال» . وما استطعنا أن نتعرف عليه من التراث الشعرى الأوروبى . وأنا هنا استعمل كلمة موروث بمعنى Tradition ، وهو المعنى الذى أشار إليه ت . س . إليوت فى حديثه عن الموروث والموهبة الفردية . هذا الموروث لم يكن لينتزع الشاعر العربى من عروقه أو من جذوره . ولكنه كان جديرا بأن يثير حوارا بينه وبين الموروث الشعرى القديم .



إن هذا الموروث يقول . وبخاصة الموروث الرومانتيكى . إن الشاعر يعبر عن نفسه ، عن حساسيته ، عن نظرته إلى عصره ، عن مواجهته النفسية وأحواله العاطفية . وهذا ما نخرج به من قراءة الموروث النقدى الرومانتيكى . إذن لقد أعطى صورة أخرى للشاعر تختلف عن صورة الشاعر القديم . وهذه الصورة نجدها فى الكتابات الشعرية العربية فى ثلاثينيات هذا القرن ، نجدها عند إبراهيم ناجى وعند على محمود طه وعند غيرهما من شعراء هذه الفترة . فإذا انتقلنا إلى أفق أرحب نجدها عند إلياس أبو شبكه أو عمر أبو ريشة أو غيرهما من شعراء العربية . ولقد ولدت صورة جديدة للشاعر . هذه الصورة الرومانتيكية هى صورة الإنسان الحزين ، الإنسان الذى لا يستطيع أن يصل إلى تصالح مع عصره أو مع زمنه ، هى صورة الإنسان الذى يخرج إلى الخلاء لكى يناجى نفسه أو يتأملها ، هى صورة الإنسان عاكفا على نفسه . يريد أن يفهم أسرارها ، هى صورة الإنسان المفرد متكلما . لم يعد الإنسان إنسان جماعة ـ كما كان الشاعر العربى القديم ـ ولكنه الشاعر وقد أصبح إنسانا مفردا يتحدث بصوته الخاص .

وأعود إلى ما سبق أن أشرت إليه وهو وسيلة التلقى . وكيف يتلقى الجمهور صوت الشاعر .

وقد ذكرت فيما سبق أن الجمهور فى التراث العربى كان يتلقى صوت الشاعر مجتمعاً . وأنا عندما أتحدث إلى جماعة لابد أن أرفع صوتى . وأن أجعل لكلماتى معنى وإيقاعاً ونبرا خاصاً فى الكلام . فى حين أننى لو تحدثت حديثاً مفرداً إلى نفسى أو إلى صديق من خلصائى فلابد أن يكون صوتى هادئاً . إذ أننى أريد أن أصل إلى عقله وقلبه عن طريق أذنه وليس العكس . الشاعر القديم كان يريد أن يصل إلى الأذن ، ولهذا كان يكثر من الإيقاع الصوتى المحكم ومن التقفية . لكن عندما تصبح العلاقة علاقة مباشرة بين القارئ وديوان من الشعر فإن القارئ ينظر فى صفحاته ويقرؤها متمتماً أو بدون صوت ، إذ لو أحس القارئ بهذا الصوت الجهير العالى للشاعر لأصبح ذلك الصوت جلبة فى أذنه وفى نفسه . هو يريد لونا من الإيقاع الهادئ الذى يهمس إليه . دون أن يلح عليه بالإيقاعات المتوالية الحادة .

ولو استعرضنا مجموعة الشعر العربى التى صدرت منذ الثلاثينيات من هذا القرن . وأرجوا أن تهتم الدراسات التى تعتمد على الإحصاء بهذا الجانب ، أقول لو استعرضنا ما صدر فى هذه الفترة لشعراء مختلفين لوجدنا ــ مثلا ــ أن معظمها قد تحلل من القصيدة ذات القافية الموحدة . وعندى شاهد على ذلك فى شعر على محمود طه مثلا .

فعلى محمود طه لا يلجأ إلى القصيدة ذات القافية الموحدة إلا إذا أراد أن ينظم قصيدة سياسية فى غرض سياسى . كتحية لزعيم من الزعماء . أو التأريخ أو الاحتفال بعيد من الأعياد . ولكنه فى قصائده الشخصية أو العاطفية يلجأ إلى أسلوب المربعات والمخمسات والمزدوج ومعنى هذا أن القافية تتغير فى القصيدة . وهذا التحلل من القافية الموحدة كان إشارة إلى أن القافية ستصبح ــ خلال عقد أو عقدين من الزمان وفى معظم ما يكتب عنصرا عفويا غير ملزم . وكان أيضا مشيراً إلى سمة من سمات ما نسميه بالشعر العربى الحديث ، سمة أخرى تظهر أيضا فى شعر على محمود طه باعتباره فى طليعة من مثلوا هذه الحركة . وهى اقتصار استعماله للأبحر الطويلة على القصائد التى يتوجه بها إلى أغراض سياسية . أما إذا أراد أن يتحدث عن ذات نفسه وينظم فى أغراض أخرى فإنه يلجأ إلى الأبحر القصيرة . أو إلى مجزوءات الأبحر . وما قلته عن على محمود طه يصح أن يقال عن إبراهيم ناجى وعن محمود حسن إسماعيل من شعرائنا المصريين .

لقد وضح ــ إذن ــ اتجاهان . الاتجاه الأول يتمثل فى استعمال مجزوءات الأبحر أو الأبحر القصيرة فى الموسيقى الشعرية ، والاتجاه الثانى هو استعمال الأشكال الشعرية الثنائية أو المربعة أو المخمسة لا القصيدة الموحدة . وكان ذلك كما قلت خلال الثلاثينيات والأربعينيات . قبل أن تنشأ حركة الشعر الجديد . ولا شك أن هذا الإناء الشعرى قد اتسع الآن . فبدلا من القافية الموحدة أصبح هناك لون آخر . وبدلا من البحر بكل إيقاعاته . الثمانية أو السداسية . أصبح البحر رباعى الإيقاعات . وربما لم يكن كل هذا كافيا للتعبير عن الحساسية الشعرية الجديدة . وهى التى تقول إن الشعر هو صوت إنسان مفرد يتكلم . وليس صوت إنسان يخاطب جماعة . ولذلك نشأت حركة الشعر العربى الحديث . ولا أريد أن أشير إلى بدايات الحركة ، لأنه لا يهم فى أى حركة شعرية «من بدأ» بقدر ما يهم «من أعطى» فى هذا الشكل الجديد .

والمبتكرون للشكل الجديد كثيرون جدا ، فإلى جانب شيبوب هناك على أحمد باكثير ومحمد فريد أبو حديد وغيرهم . والحقيقة أنا لا أشغل نفسى بالسؤال عن متى كتب هذا الشكل ، ولكن حدث أن جيلا من الشعراء يملكون المقدرة الشعرية والنبض الشعرى كتبوا فى هذا الشكل . بدءا من أوائل الخمسينيات فى العراق وسوريا ومصر وغيرها من أنحاء العالم العربى . وأصبح هذا الشكل شكلا متميزاً ، خاضعا ــ كذلك ــ لألوان كثيرة من التجديدات . كذلك أصبح لكل شاعر من هؤلاء الشعراء رؤيته للحياة ، ولكل منهم طريقته فى تركيب الصورة الشعرية ، ومدخله الخاص إلى فهم الشعر أو إلى الإمساك بالشعر ، لأن الشاعر يسعى جاهداً إلى أن يقبض على الشعر من خلال بحثه عنه . وهناك دائما لكل شاعر تصور خاص للشعر ، وهذا التصور هو ما يجعل لشعره مذاقا معينا .

أما تصورى الخاص للشعر فهو أبسط ألوان التصورات . فالشعر هو صوت إنسان يتكلم . مستعينا بمختلف القيم الفنية أو الأدوات الفنية . لكى يكون صوته أصفى وأنقى من صوت غيره من الناس . فهو يستعين بالموسيقى والإيقاع والصورة والذهن والخيال . وكل هذه الأشياء مجتمعة تجعل لصوته هذه الفاعلية التى يستطيع بها فى كلماته أن ينقل قدراً من الحقيقة الإنسانية التى يحسها هو منطبعة عليه إلى غيره من الناس . ولكن لابد أن يكون للشاعر فرديته أو وحدانيته . ولابد أن يكون للشاعر صوته الخاص

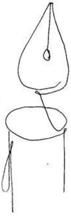
واستعماله الخاص للغة ، لأن اللغة ملك كل الناس ، ولكن ليس كل امتلاك بالضرورة إعادة ترتيب أو إعادة تنظيم ؛ فالشاعر يمتلك اللغة كما يمتلكها كل الناس ، ولكنه يعيد تنظيمها بحيث تخرج فى أنساق أو سياقات يتوافر فيها الجمال والقدرة على الوضوح والإبانة .

وهناك قضية تثار دائماً حول دور الشاعر الاجتماعى . وهى قضية طرحها عصرنا ، وأنا لا أريد أن أمضى فى هذه القضية إلى غايتها ؛ فأنا أرى أن للشاعر دوراً اجتماعياً بالضرورة ، ولكن هذا الدور يتحدد من خلال رؤيته الشعرية فالشعر ـ أو الفن بشكل عام ـ ليس مسخرا لأحد من الآلهة فى مجتمعاتنا ، والآلهة كثيرة : الدين والسلطة والوطأة الاجتماعية أى المجتمع نفسه .

أريد أن أقول إن قضية الالتزام ليست قضية جديدة على الإطلاق ، بل هى أقدم القضايا التى طرحها الشعر والفن بمجرد وجودهما . فأفلاطون يشير إلى قضية الالتزام وإن لم يسمِّه التزاماً ، إذ أنه يوصى بإخراج الشعراء من المدينة الفاضلة ، إلا إذا نظموا الأناشيد الحماسية . وإن جميع الأديان ـ عندما بدأت رسالاتها ـ حاولت أن تفصل بين الشعر والإنسان ، وحاولت أن تسخر الشعر والأدب للترويج لها ، سواء أكان ذلك عن طريق كتبها المقدسة أو عن طريق حوارييها . كذلك فإن جميع الأنظمة الشمولية ، مهما رفعت من أعلام ، سواء أكانت قومية متطرفة مثل النازية ، أو أممية مثل الماركسية ، أو غيرها ، تحاول جميعها أن تُدخل الفن فى نطاق رؤيتها الخاصة ، وتعتبر كل ما يخالف هذه الرؤية فناً ضاراً . وأى دارس فينا للتراث العربى يعلم أن الشعر الذى قيل خلال فترة النزاع بين الرسول عليه السلام وبين خصومه السياسيين قد استبعد منه ما قاله الخصوم ، فلا نجده فى الروايات . فالرقابة الأدبية إذن قديمة جداً .

لقد أعاد سارتر طرح قضية الالتزام ، وكان فى طرحها مرتبطا بظروف معينة . فهو قد أخرج الشعر من قضية الالتزام بشكل عام ، ونص على أن الالتزام للنثر فقط ، على أساس أن الشعر فن إيقاعى ليس له دلالات . وهذا إهانة للشعر فى الواقع . إن سارتر عندما طرح قضية الالتزام فى فرنسا ، بعد الحرب العالمية الثانية بهذا العنف ، كان دافعه الأساسى هو تجريم بعض الأدباء الفرنسيين الذين تعاونوا مع النازى فى أثناء فترة الحرب ، وإبراء صفحة البعض الآخر ، ممن التحقوا بالمقاومة . لكن هل يعنى هذا أن الشاعر لا مسئولية عليه ؟ إن الشاعر يتحمل قدرا كبيرا من المسئولية ، ولكن مسئوليته إزاء ضميره أولا .

الشعر أيضا فن نوعى ؛ بمعنى أن للشاعر وسيلة خاصة فى التعبير ، وتصور أن الشعر خاضع لما تخضع له الإبداعات الإنسانية الأخرى ، التشريعية مثلا ، أو الابتكار الهندسى أو العلمى ، يعد محض خلط فى مناهج الرؤية إلى الأشياء . والشعر ينمو من داخل التراث الشعرى ، والحوار الذى يدور فى نفس الشاعر هو حوار بين تراثه الشعرى وبين العالم . وإذا لم يرتبط الشاعر بتراثه الشعرى كما يرتبط بالعالم فلا مجال لعده شاعرا . لذلك نجد أن كثيرا من القصائد حسنة الأغراض والأهداف لأنها تعبر عن معان نحبها جميعا ، كأن يكتب شاعر قصيدة مثلا عما يجرى فى الشرق الأقصى ، تدور حول هجرة سكان كمبوديا وشقائهم ومعاناتهم ؛ أو أن يكتب شاعر آخر عن فرض المستغلين سيطرتهم على المستغلين . إن هذه الأغراض لا تبرر إطلاقا عد القصيدة جيدة ، بل لا يدخل فى اعتبارنا على الإطلاق كنقاد أدب وكمتذوقى شعر ؛ لأن القصيدة لا يشفع لها غرضها ، وإنما يشفع للقصيدة ما تحققه فى مجال التجربة الشعرية .



ويبقى أن نطرح سؤالا هو : هل هناك شعر ضار ؟ بمعنى قياس جودة الشعر أو عدم جودته بمقياس النفع والضرر للإنسان . وهل نستطيع أن نقول إن أشعار أوفيد أو أشعار أبى نواس التى يتحدث فيها عن شذوذه الجنسى ، أو أشعار بودلير التى يرسم فيها صورة مسرفة فى قتامتها للجمال الأنثوى وللجمال الكونى بشكل عام ؟ فهل أضرت هذه الأشعار بالإنسانية ؟ لا أظن أننا نجرؤ على القول إن هناك شعرا ضارا ؛ ذلك لأن الشعر لا يقصد إلى المنطقة فى النفس التى تقصد إليها الفلسفة أو القوانين الخلقية أو غيرها ؛ فالشعر يقصد إلى منطقة أخرى فى النفس ؛ منطقة بهيجة ، تستطيع أن تجمع شمل كل الأشياء ، وأن توفق بينها . إنها تلك المنطقة التى تذهب إليها تجاربنا اليومية وأحداث حياتنا وقراءاتنا لتكون ما نسميه بالحساسية الإنسانية ، وعندما يلتئم شمل النسيج الشعرى أو التراث الشعرى أو القراءات الشعرية كلها فى نفس المتذوق ، تتكون لديه رؤية بعينها ، فقارئ التراث العربى إذا قرأ شعر أبى نواس وقرأ أبا العلاء لا يحس أنه يقرأ فى عالمين متناقضين بل عالمين متكاملين . فأبو نواس يعبر عن وجهة نظر الإنسان المبتهج بالحياة ، وأبو العلاء يعبر عن وجهة نظر الإنسان المتشائم الكاره للحياة ، ولكن كليهما ، فى نهاية الأمر ، يتحاور مع الآخر داخل هذه المنطقة من النفس الإنسانية التى نسميها حساسية الإنسان . لهذا لا أجرؤ على القول إن هناك شعرا ضارا بهذا المعنى .

أعود إلى مناقشة فائدة قراءة التراث الشعرى والاقتراب من عالم الشعر . إن هذه القراءة تساعد على تكوين الحساسية الإنسانية ، وإدراك المعانى وفهم الإنسان . ويزعم بعض النقاد أن الطبيعة لا مبالية ، ولا معنى لها ، وأن الفن هو الذى يضفى عليها المعنى ؛ فالغابة لا تثير فى أنفسنا ما تثيره لوحة تصورها ، وربما ترجع رؤيتنا واستمتاعنا بجمال الغابة إلى لوحة شاهدناها فى زمن مبكر .

إننى لا أريد أن أذهب إلى هذا المدى ، ولكنى أعترف أن قراءتى مثلا لمسرحية عطيل لشكسبير جعلتنى أقدر على فهم عاطفة الغيرة .

إذن فالمعانى الإنسانية يوضحها الاقتراب من عالم الشعر والفن بشكل عام .

الشعر أيضا لا يروج لما اصطلح على تسميته بالفضائل ، ولكن لما نستطيع أن نسميه القيم ؛ وهى كلمة أعلى من الفضائل قدرا وأوسع مدلولا ؛ فالفضائل متغيرة وزمنية ، أما القيم فثابتة ، بمعنى كونها أكثر رسوخا فى النفس من الفضائل . وتظل الفضيلة معيارية خاضعة لزمنها وظروفها ، فى حين تبتعد القيمة عن هذا المفهوم . فالحق والخير والجمال قيم لا يمكن الاختلاف بشأنها ، تتمتع بقدر من الثبات ولا تتحكم فيها المعيارية أو النسبية . ولعل هذه القيم هى التى ترسخ فى أذهاننا من حصيلة قراءتنا للتراث الشعرى والأدبى بشكل عام ، أما أنا ، ابن العالم المعاصر ، فأجمل هذه القيم فى الصدق والحرية والعدالة .

إن للشاعر دوراً أخلاقيا . وكذلك فإن لكل الفنون غاية أخلاقية بالمعنى الأشمل للأخلاق ؛ فلا تقاس الأخلاق هنا بمقياس الخطأ والصواب ، بل بمقياس الجمال والقبح ، بحيث يصبح الكذب قبيحا والصدق جميلا ، ويصاحب رقىّ الحاسة الجمالية رقى مماثل فى الحاسة الأخلاقية . والحكم على أخلاقية قصيدة ما يكون بمقدرا صدق الشاعر فيها مع نفسه ، حتى لو لم نتفق معه فى موقفه الأخلاقى ، إذ أن تعبير الشاعر عن عذاباته فى صدقه مع نفسه يرسخ فى أذهاننا فضيلة الصدق مع النفس ، وليس رذيلة الفعل اللا أخلاقى الذى يتحدث عنه .

وإذا تحدثت عن الشعر والتصوف أقول إننى أحب التجربة الصوفية ، ذلك لأن التجربة الصوفية شبيهة جدا بالتجربة الفنية . إن كتابة قصيدة هى نوع من الاجتهاد ، قد يثاب عليه الشاعر بقصيدة أو لا يثاب . كذلك قال الصوفيون إن الإنسان يمضى فى طريق الصوفية ، يجتهد ويتعبد ، ولكنه قد لا يهبط عليه شئ أو لا يفتح عليه بشئ . وهذا الفتح ليس إلا تنزلا من الله .

كذلك تقترب التجربة الشعرية من التجربة الصوفية فى محاولة كل منهما الإمساك بالحقيقة والوصول إلى جوهر الأشياء ، بغض النظر عن ظواهرها . إن التشابه فى واقع الأمر كبير جدا ، وفى اعتقادى أن الأديان فى تجلياتها الكبرى هى التصوف ؛ ذلك لأن الدين إذا اقتصر على العبادات الشائعة والمعاملات اليومية ، دون محاولة الاقتراب من جوهر الحقيقة ، أصبح لونا من ضبط السلوك الإنسانى . لكنه يجب أن ينتقل إلى مرحلة أعلى حتى يصبح لونا من الطمأنينة النفسية أو السكينة ، وهذه المرحلة هى ما عبر عنه المتصوفون المسلمون والمسيحيون واليهود والهندوك ، وقد رأيت منهم الكثير . وكل هؤلاء يحاولون الوصول إلى إدراك الحقيقة الكونية العليا .

وإذا كان لى فى النهاية أن أتحدث عن إضافتى الخاصة إلى الشعر العربى فإننى أوثر أن أترك هذا للنقاد ، ولكنى أستطيع أن أشهد ملامحى فى عشرات الشعراء الشبان . وهذا قد لا يرضينى كما قد يتبادر لبعض الناس ؛ فأنا أحب لمن بعدى أن يقرؤنى مفتشين عن عيوبى ، وأن يحاولوا أن يتجاوزونى أنا وجيلى .

لكننى أعتقد أننى أضفت فى مراحل مختلفة بضعة أشياء : أولها هو اصطناع لهجة الحديث الشخصى الحميم فى القصيدة الشعرية ، على نحو أفقد القصيدة العربية كثيرا من خطابيتها الزائفة . وثانيها إضافة عنصر الفكر إلى العمل الفنى ، بحيث يخرج قارئى بأن لى وجهة نظر فى الحياة والكون . وثالثها إضافتى فى المسرح الشعرى ؛ ولعل هذا هو أهمها جميعا . ولقد اخترت القالب الكلاسيكى لمسرحيتى الأولى «مأساة الحلاج» ، وكانت تعتمد على فكرة «سقطة البطل» الإغريقية . وبعد ذلك تعددت بى الاتجاهات . ففى «ليلى والمجنون» كان جزء من التجربة لغويا ، وكان السؤال الفنى فى المسرحية هو : كيف نستطيع أن نروض الشعر لأمور الحياة اليومية ؟ . وفى «بعد أن يموت الملك» ، ومن قبلها «الأميرة تنتظر» ، لجأت إلى عالم الأساطير ، لا بمعنى الاستمداد من الأساطير ، بل بمعنى خلق أسطورة جديدة . ولعلى عبرت فى مسرحياتى ، وبخاصة «مأساة الحلاج» ، عن الإيمان العظيم الذى بقى لى نقيا لا تشوبه شائبة . وهو الإيمان بالكلمة .

صلاح عبد الصبور

و أصـــوات العصـــر

شكرى محمد عياد

فى تلك السن التى يضج فيها الأهل من شقاوة ابهم . ويتهدون ارتياحاً عندما يستريح البيت من شره . لولا خوفهم ـ إن كانوا ممن يؤمنون بقيمة التربية ـ أن يجلب عليهم من المتاعب خارج المنزل أكثر مما يسبب لهم من صداع إذا بقى محبوساً بين جدرانه . فى تلك السن يوجد أطفال يفزعون الآباء بهدوئهم ونزعتهم الشريرة إلى الاختباء . ربما تذكر الأب أو الأم هذا الطفل الغريب فراح يبحث عنه ليجده متوارياً فى ركن مهمل من البيت وفى يده كتاب لا يشد إليه بصره فقط بل حواسه جميعها . فإذا انتبه إلى الواغل الذى لا حيلة له فى دفعه . ارتبك بين الخجل والقلق والسخط . ودعا الله فى سره ألا يفسد عليه خلوته بسؤال عن كنه ما يقرأ . هذا الصبى المسكين سيظل ـ فى أغلب الظن ـ مشدوداً طول عمره إلى تلك الأصوات البعيدة التى يسمعها من خلال الكتب . ولعله أن يصبح كاتباً أو شاعراً . لأنه فتح ـ دون أن يدرى ـ باب تلك الحجرة المحرمة التى تحدثنا عنها قصص ألف ليلة وليلة . ولكنه لا يغيب فى ذلك العالم السحرى ليعود منه بالندم . بل يظل محتفظا بالمفتاح فى جيبه . يتردد بينه وبين العالم المعهود . لا يستمرئ لذة الحلم . ولا تطيب نفسه بملابسة الواقع . فهو بينهما فى أمر أشد من الندم ، إنه فى عذاب دائم .

أما إذا غنى الفتى أشواقه الهائمة . وآماله الضائعة . ومثله المنهارة . فسيدخل فى تجربة أخرى أشد غرابة ، فقد أصبح هو نفسه «كلاما » . وهو يتأمل هذا الكلام كما يتأمل صورته فى المرآة . وكما يخطر له خاطر أشبه بالجنون وهو يتأمل ذلك الخيال : من هذا ؟ لمن هاتان العينان أو هاتان الشفتان أو هذا الأنف الأقنى أو المفلطح ؟ ـ ينظر إلى شعره أو نثره بمزيج من الدهشة والإنكار . ولكنه لا يتهم نفسه بالجنون ، لأن هنا حقيقة لاشك فيها . وهى أن هذا الشئ الذى يسميه قصيدة أو قصة أو تمثيلية . أو لا يعرف كيف يسميه . شئ له كيان مستقل عن كيانه . وهنا يصبح ناقداً لنفسه . كما تتغير طريقته فى القراءة . فيصبح قارئاً ناقداً . ومن النقد ـ التأمل فيما يقرأ ـ ينتقل بسهولة إلى التأمل فى الحياة والأحياء . فربما داعب الفلسفة . وربما سماه الناس فيلسوفا .

حدثنا **صلاح عبد الصبور** عن هاتين المرحلتين من حياته . فى حدثنا به من «**حياتى فى الشعر** » . وفى تقديمه للقصائد التى اختارها لعلى محمود طه . ثم فى المقالات التى نشرها فى مجلة «**الدوحة**» القطرية سنة وفاته («**مشارف الخمسين** ») . وسجل ملاحظاته النقدية حول قراءاته الواسعة فى النقد والأدب العالميين فى عدد من الكتب : «**ماذا يبقى منهم للتاريخ** » . «**أصوات العصر** » . «**قراءة جديدة فى شعرنا القديم** » . «**وتبقى الكلمة** » . «**مدينة العشق والحكمة** » . غير أنى لا أريد بهذا المقال أن أكتب دراسة عن نقد صلاح عبد الصبور ـ وإنه لجدير بدراسة مستقلة ـ إنما أريد أن أساير الصبى ابن العاشرة . الذى كان يبكى مع مجدولين وسيرانو دى برجراك . فى حواره الذى لم ينقطع مع أصوات العصر من لدن شب إلى أن مات .

فقد اتُّهِم **صلاح عبد الصبور** ـ كما اتُّهِم **العقاد** من قبل ـ بأنه «**حكّاء** » يردد ما يقرأ من كلام الغربيين . بل كانت التهمة التى رمى بها **صلاح** أشنع ، فقد رمى **العقاد** بأنه ناقل معلومات . يعرّب ما فى دوائر المعارف الإنجليزية . أما صلاح فكانت تهمته أنه يفرض على الشعر العربى حساسية الغربيين ـ أى أنه لم يعرّب بعض المعلومات . ولكن حاول أن يغرّب روح الشعر العربى نفسه .

وليس الغرض من هذا المقال دفاعاً ولا جدلاً ، ولكنه يرمى إلى تقديم استقراء متكامل لمادة هذه الدعاوى ، وعلى القارئ - بعد - أن يستخرج الحقيقة بنفسه .

- ١ -

لم تكن الصورة التى قدمتها فى صدر هذا الحديث - صورة الصبى العاكف على قراءاته الساذجة - مجرد إضافة قصصية لتحلية المقال ، ولكنها كانت إشارة إلى الامتزاج الذى يشعر به الكاتب الأصيل - منذ تفتح وعيه - بين عالم القراءة وعالم التجربة . ويبدو أن هذا الامتزاج كان قوياً بصورة خاصة لدى صلاح عبد الصبور . **وأرجو أن يسمح لى القارئ بأن أورد هنا نتفة من ذكرياتى الشخصية عنه : فى إحدى أمسيات الجمعية الأدبية المصرية جاءنا صلاح مهموماً يسترهمه - كعادته - بالضحكة المرة . وقال إن صديقاً من أهل بلدته جاء إلى القاهرة منذ أيام ليعرض نفسه على أطبائها . وظهر أنه مريض بمرض خبيث . وأن أيامه فى الدنيا أصبحت معدودة . وعلمنا أن هذا الصديق كان رجلاً من أصحاب الحرف - لا أذكر الآن حرفته بالضبط - يهوى الأدب . وأنه أرشد صلاحاً فى قراءاته الأولى . ويخيل إلىَّ الآن - وما أدرى إن كان حقيقة أخبرنا بها شاعرنا أم ظنا ظننته - أنه المسئول عن معرفة صلاح المبكرة بشعر المتنبى وأبى العلاء . فقد كانت العلاقات الشخصية غالباً ما تجر عند صلاح علاقات - ولا أقول قراءات - أدبية . هكذا عرّفه بدر الديب بإليوت . وعرّفه عبد الغفار مكاوى برلكه .** وعرفته **« صديقة كريمة »** - كما يقول - **بييتس وأودن** . كما قدمته **« صديقة كريمة »** أخرى إلى عالم الروائى الأمريكى وليم فوكنر .

ولو غير صلاح قال عن نفسه مثل هذا الكلام لحسبته شريداً فى مدينة الأدب . لا يعرف أين يتجه . حتى يأخذ بيده رجل طيب (أو امرأة طيبة) من أهل المدينة ، ولعل صلاحاً - فى صدقه ووداعته - لم يكن ليخشى أن يرمى بهذه التهمة قدر خشيته من تهمة أخرى هى فى رأيه قاصمة الظهر ونهاية الوجود . تهمة الكذب . أما الحقيقة فهى أنه كان طلعة حريصا على ألا يفوته شىء ، محباً عميق الحب للحياة ، يعرض نفسه بشجاعة لكل مؤثراتها . دائم الحوار مع الأشخاص والأشياء ، ومن ثم فهو يشخص الأشياء كما يشيِّئ الأشخاص بطريقة تلقائية - على ما يبدو - ثابتة فى أصل تكوينه . إن كل شخص عرفه صلاح فى حياته . مفكراً أو إنساناً . أصبح **« شيئاً »** له قيمة معينة فى هذه الحياة ، يفتح عهداً أو يطوى عهداً ؛ وكذلك كان لكل موجود من موجودات الطبيعة ، أو مخلوق من مخلوقات الإنسان ، وجود شخصى . أعطى أمثلة قليلة : قصيدة **« الشمس والمرأة »** فى ديوانه **« تأملات فى زمن جريح »** ، قصيدة **« أغنية للقاهرة »** فى **« أحلام الفارس القديم »** ، وصفه النثرى للمدن الأمريكية - مع أنه أقرب إلى الريبورتاج الصحفى - فى مقالته **« سياحة ثقافية فى أمريكا »** . (**« وتبقى الكلمة »**) .

وقد انطلق صلاح فى معظم « سياحاته الثقافية » معتمدا على نفسه . كالسائح الغريب الذى يسير وحده مستكشفا فى مدينة يعلم أنها استكشفت قبله ملايين المرات أو بلايينها . ولم يقتصر فى هذه السياحات الثقافية على الأدب والفكر ، بل ضم إليهما الفن التشكيلى أيضا . وأغلب الظن أنه اعتمد فيه على زياراته للمتاحف العالمية ، على الرغم من علاقاته الوثيقة بكثير من الفنانين .

إن الحوار يتم غالبا بين شخصين ، ووجود ثالث هو أمر مربك فى الفن والفكر كما هو فى الحياة . لذلك كان صلاح يؤثر أن يلقى كاتبه أو شاعره على انفراد . يقول فى تذييل مسرحيته **« مسافر ليل »** :

« منذ خمس سنوات التقيت بالمسرحى العظيم (يوجين أونسكو) فى مسرحية الكراسى ، حيث كان يعرضها مسرح الجيب القاهرى . وماكاد العرض ينتهى حتى كنت قد نويت أن أدخل عالم هذا الكاتب العظيم ، وسعيت إليه من خلال معظم أعماله . وكتبت فى مذكراتى الشخصية عندئذ أن اكتشاف عظمة أونسكو كان من أحلى الاكتشافات التى عرفتها فى حياتى . وأضفته إلى ذخائرى كما أضفت شكسبير وأبا العلاء المعرى وتشيكوف من قبل . ولست أعنى بالاكتشاف أنى كشفت سرا . ولكنى أعنى أنى فهمت هؤلاء السادة العظام فهمى الخاص . واستطعت أن أقترب منهم بحيث بدا لى منهم جانب عرفته بنفسى وآثرته دون أن أستهدى بحديث النقاد والمفسرين . لقد حدثونى حديثاً مباشراً وودوداً من خلال إبداعهم العظيم »

ولأن قراءاته كانت علاقات شخصية يعقدها عبر الأزمان والمسافات ، فقد كانت بالضرورة علاقات متخيَّرة . ولم يكن يستهدى فى اختياراته إلا بذلك الصوت العميق فى داخله . ربما كان ذلك الصوت كامنا فى نفس الصبى ابن العاشرة ، الذى طالما هرب إلى ركن من الدار الريفية ليبكى مع أبطال المنفلوطى ؛ وربما كانت فى أعماق ذلك الصوت الطفل رواسب كثيرة من القرون الخالية ، بعضها يصله بتجارب قومه ، وبعضها يصله بتجارب الإنسانية كلها . ولكن ذلك الصوت الطفل ، الغفل ، كان عرضة لأن يتحول ويتبدل كثيراً عندما اختلفت عليه شتى المؤثرات ؛ وكان من الممكن أن تتلف أوتاره إن لم تتعهده القراءة المستمرة بالصقل والتهذيب . بعبارة أخرى : إن **« التشكيل »** الذى عنى به شاعرنا ، ولكنه تحدث عنه كما لو كان شيئا يتعلق بالصفة الشعرية وحدها ، لابد أن يتناول صميم الفكر أيضا . ونحن لا نسبق بهذا الحكم ، ولكننا نفترضه ابتداء ، لأنه يمثل خط النمو الطبيعى لدى كل قارئ ذكى . وبينما نستقرئ المؤثرات الفكرية المختلفة التى تعرض لها **صلاح عبد الصبور** ، نمتحنها فى ضوء هذا الغرض ؛ فإن وجدناها لديه مستكملة متناسبة الأجزاء ، فى معرض شبيه بأصولها ، فهو ناقل لاحظ له من أصالة . أما إن وجدناها تتداخل مع تجاربه الفكرية والعاطفية والعملية فى نسيج واحد ، بحيث يصيبها ما يصيب هذه الحياة من اضطراب وتشتت ، بل الاختلاط أو تناقض أحيانا ، **فهو شاعر مفكر** . وهو قبل ذلك : **شاعر أصيل** .

- ٢ -

لم يكد الصبى الريفى يخرج من بيضة **المنفلوطى** حتى دفع فى أسر

رجلين كان تأثيرهما الفكرى فى عصرهما وقومهما أعظم بكثير من تأثيرهما الفنى . أما أولهما فهو اللبنانى **جبران** ، الذى لم يكن تمرده على البلاغة التقليدية إلا جزءاً من تمرده على معتقدات قومه وتقاليدهم الاجتماعية . يقول صلاح إنه قرأ له «**الأجنحة المتكسرة**» و «**الأرواح المتمردة**» .

ولعله ، حين بكى مع سلمى كرامة وحبيبها كما كان يبكى مع أبطال المنفلوطى ، أعجب بشجاعتها أيضا . ولعل قصة «**خليل الكافر**» قد بعثت فى نفسه شيئاً من التمرد لا الإشفاق فحسب . وقاده **جبران** إلى **نيتشه** ، وهو بعد مراهق فى الخامسة عشرة ، فقرأ «**هكذا تكلم زرادشت**» فى ترجمة **فليكس فارس** . ولابد أن تأثير هذا الكتاب العاصف لازمه زمنا طويلا ، ولعله لم يزايله قط . وتستطيع أن تعد قصائد فى ديوانيه الأولين ، «**الناس فى بلادى**» و «**أقول لكم**» ألقى عليها **زرادشت** ظله الكثيف («**الناس فى بلادى**» ، «**الملك لك**» ، «**الحرية والموت**») . **ويتحدث صلاح فى سيرته الأدبية «حياتى فى الشعر»** حديثا ملؤه الإعجاب عن **نيتشه** وكتابه «**هكذا تكلم زرادشت**» ، وينقل فقرات من مقدمة ترجمة إنجليزية حديثة لهذا الكتاب ، يدفع صاحبها عن نيتشه تهمة الأبوة الروحية للنازية والعنصرية ، ويعقب عليها بجملة حرىّة أن يتعلم منها الكثيرون درساً فى أدب الكتابة : «**هذا عرض سريع لبعض فقرات المقدمة ، التى سعدت بها كما يسعد الإنسان بتبرئة صديق على لسان محام ذرب اللسان ، قال ما لم يستطع أن يقله ، مزوداً بأسانيد القانون**» . والحق أن صلاحاً قلما نقل آراء دارس أو ناقد ، **فهو يؤثر** أن يتحدث عن الجانب الذى «اكتشفه» وأحبه فى كاتبه أو شاعره . ولكنه كان هنا فى حاجة إلى كلمة دارس الفلسفة . أما الجانب الذى اكتشفه فى نيتشه فقد ظهر فى تلك القصائد التى ذكرناها . ولعل الأهم أنه تسرب فى نسيج شعره ، فى تلك السخرية المرة التى ظلت تزداد لمعانا خلال دواوينه ومسرحياته .

م يستطع **زرادشت** أن يتعايش بسلام مع الإيمان الساذج فى قلب الصبى الريفى الذى حاول ذات مرة أن يصل إلى حالة من الوجد الصوفى عن طريق الإفراط فى العبادة . لقد حمل الديوان الأول قصيدة واحدة على الأقل ، عبرت عن هذا الإيمان الساذج تعبيراً حلواً يعيد إلى الأذهان أغانى «**طاغور**» فى «**جيتنجالى**» ، هى قصيدة «**أغنية ولاء**» ، وقصيدة أخرى لعلى لا أخطئ فهمها حين أقول إنها تعبر عن الأسى لفقد ذلك الإيمان هى «**الإله الصغير**» . على أن الشاعر ــ ربما تبعا لنصيحة **زرادشت** ــ لم يستطع أن يتصور نفسه سوبرماناً أو فى طريقه لأن يكونه . ربما كانت «**أقول لكم**» صدى «**لزرادشت**» نيتشه أو «**نبى**» جبران ، ولكنها صدى ضعيف . ولا أتحدث هنا عن قيمتها الشعرية ، بل عن لون من الثقة يوحى به العنوان ، إذ يشير إلى العبارة التى ترددها الأناجيل «**الحق أقول لكم**» . وفى القصيدة ، عدا ذلك ، لمحات من سيرة السيد المسيح ، ولكن الشاعر يقول فى المقطع الأول منها :

«وأعلم أنكم كرماء
وأنكم ستغفرون لى التقصير... ما كنت أبا الطيب
ولم أوهب كهذا الفارس العملاق أن أقتنص المعنى

ولست أنا الحكيم رهين محبسه بلا أرب
لأنى لو قعدتُ بمحبسىّ لقضيت من سغبِ
ولست أنا الأمير يعيش فى قصر بحضن النيل
يناغيه مغنيه
وملعقة من الذهب الصريح تطل من فيه .

بل إنه فى إحدى قصائد هذه الفترة يخلق صورة «البطل الضد» لصورة الشاعر النبى ، صورة القط الأليف المقرور :

وسنجلس فى الركن النائى قطين أليفين
مقرورين
نتحسس ما أبقت أيام الذل على وجهى المكدود
وعلى خديك من الألم الممدود .

وصورة القزم الودود :

«ماذا يهب العريان إلى العريان
إلا الكلمة
والجلسة فى الركن النائى .. قزمين ودودين
صغرا صغرا .. حتى دقا
فى قلب العاجز ماذا يلقى العاجز إلا الحب المعتل ؟
(«يانجمى يانجمى الأوحد»)

ويبدو أن صورة «البطل الضد» قد أعجبته ، ولاسيما أنه رآها لدى كاتب عربى معاصر . «اكتشفه» كما اكتشف غيره ، وقال عنه فيما بعد إنه كان «سباقا» إلى خلق هذا النموذج الذى شاع فى الرواية الحديثة ، وهو **إبراهيم عبد القادر المازنى** . ولم يزل هذا «**البطل الضد**» يراوح شاعرنا ويغاديه حتى سرى فى دمه وخامر روحه . ولعل التناقض الكبير فى تجربته النفسية ــ تناقض صاغ منه فنه الرائع المر ــ هو أنه ظل موزع القلب والروح بين السوبرمان والبطل العدمىّ .

وقد قادته سياحاته الثقافية إلى المادية الجدلية أولاً ، ثم إلى الوجودية (التى تدين بالكثير لمعلمه الأول نيتشه) ، ورست به أخيراً عند لا أدرية العبث ، ولكن العجيب أنه فى أثناء هذه التحولات كلها كان يقتدى **بالمتصوفة** ، ويحاول أن يتعلم من **إليوت** ، وكان الأولون يمثلون إيجابية الروح ، والثانى يمثل إيجابية العقل ، فكلاهما يعبر ــ بطريقته ــ عن إيمان بالمطلق . فى حين كان طريق المادية الجدلية هو طريق النسبية والانغماس فى التاريخ ، وهو طريق يمكن أن يؤدى بسهولة إلى الوجودية **(وقد اقترنت المادية الجدلية والوجودية بالفعل لدى كثير من معاصرى عبد الصبور ــ اقرأ مثلاً «تجربتى الشعرية» لعبد الوهاب البياتى) . ولم تكن فلسفة العبث أو اللامعقول فى حقيقة أمرها إلا إيغالاً فى النسبية . ووصولاً بها إلى حالتها الحدية .**

إن نهم عبد الصبور الثقافى الذى عرف عنه ونضحت به كتاباته ، لم يكن ترفاً أو زينة أو تعاليا على الخلق ، ولكنه كان يعنى أن ثمة أسئلة تحيره ، وأنه كان ينتجع مختلف الآفاق بحثاً عن جواب لها ، وبما أنه لم يهتد قط إلى جواب مريح ، فقد ظلت الرحلة سبيله الوحيد . أما طبيعة هذه الأسئلة فقد يظن ، للوهلة الأولى ، أنها كانت ميتافيزيقية خالصة .

تدور كلها حول أقانيم الميتافيزيقا الأبدية : الله والكون والإنسان ، وهذا وهم يُلصق بكثير من الآثار الأدبية ، والفكرية ، وواقع الحال أن الإنسان - ولو كان شاعراً أو فيلسوفا - لا يُترك أبداً هادئ البال يفكر فى سر وجوده على هذا الكوكب . ولكن الأسئلة التى تتلظى فى كيانه تنبع دائماً من ملامسته للواقع . والشاعر بالذات أحق الناس أن يكون إحساسه بهذا الواقع عميقا ودقيقا وحادا . وأوغل من ذلك فى الوهم القول بأن مشاعر الحزن والملل والسأم مستوردة من الغرب المهترئ البالى (**إليوت بالذات**) ، وكأن شرقنا العربى قد خلا من أسباب الحزن ! وليس هذا مجال القول المفصل - ولا أوانه - فى الدلالات الحية ، الزمانية والمكانية ، لشعر صلاح عبد الصبور . وإذا كان صوت شاعرنا فى التعبير عن هذا الحزن قد أشبه صوت إليوت ، فإن حزن عبد الصبور

يزال حزن مثقف مصرى فى النصف الثانى من القرن العشرين ، وأظن أن قراءه من الإنجليز لن يخطئوا نبرته الخاصة . نعم إن عبد الصبور اختار أن يتحرر من المصطلح الشعرى القديم (**بتعبير بدر الديب**) ليستمد من تراث ثقافى أوسع ، أو جهد فى توسيع إطاره الشعرى (**بتعبير مصطفى سويف**) بحيث دخلت فى معانيه معان طرقها الشعراء الغربيون . وليس من العسير على باحث مدقق مولع بتحقيق الجزئيات أن يحصى عدداً قليلاً أو كثيرا من هذه **الموافقات** ، على طريقة نقادنا القدماء فى إحصاء السرقات الشعرية . ولكن هذا البحث لا يمكن أن يؤدى إلى حكم على قيمة الشعر نفسه ، فهذا الحكم يتطلب أدوات أخرى . ويهمنى أن أشير فى هذا المقام إلى البحث المتقن الذى نشر فى العدد الماضى (**فصول ٤ ، يوليه ١٩٨١**) عن «**أثرت . س . إليوت فى الأدب العربى الحديث**» ، فقد حرص كاتبه **ماهر شفيق فريد** على أن ينبه ، فى ثنايا إحصائه للموافقات عند **صلاح عبد الصبور** وغيره ، إلى أن التقاط نتف المعانى - أو اختطافها - من هنا وهناك يفسد الشعر ، وأن الأثر المعتبر فى النقد هو ملمس الحساسية الشعرية ، على نحو ما نجده عند **صلاح عبد الصبور** .

وإذا كان الزمن هو الحكم الأخير فى جدوى مثل هذا التغير (كما أشار الكاتب فى ختام مقاله) فإن النقد يستطيع - على الأقل - أن يشير إلى موقعه فى مغامرة الشاعر كلها . والمقال الحاضر يلتزم - قاصدا - جانبا واحداً من هذه المغامرة ، وهو الجانب الثقافى ، مكتفيا بالإشارة إلى عمق ارتباطه بالمشكلات الحيوية التى عاش **صلاح عبد الصبور** ومات وهو فى صراع معها ، ومن ثم يمكن أن يعد مدخلاً مناسباً لدراسة أدبه . وليس أكثر من ذلك . وإذا كانت روحانية المتصوفين المسلمين وعقلانية **إليوت** الفنية (ومن خلالها كل الكلاسية الجديدة) مضافا إليهما الشئ الكثير من تعاليم **نيتشه** (ولاسيما عقيدة السوبرمان وعقيدة تجدد الخلق) قد اجتذبت الشاعر فى صباه ومطلع شبابه ، ولازمته إلى آخر عمره ، دون أن تقدم له مخرجاً من المأزق الذى يعيشه المثقف العربى فى هذا العصر ، فقد اتفقت - على الأقل - فى أنها جعلت «الشعر هو قدره وخلاصه :

«أنا مصلوب والحب صليبى
وحملت عن الناس الأحزان
فى حب إلهٍ مكذوب

لم يسلم لى من سعى الخاسر إلا الشعر
كلمات الشعر
عاشت لهدهدنى
لأفر إليها من صخب الأيام المضى
إن تجفُ فجفوة إدلال لا إذلالِ
أو تحنُ ... فيا فرحى غَرِد ! يانعمة أيامى عودى
يافيروزة !
يا أصحابى !يا أحبابى !
حيوا مولاى الشعر
سلمت لى - من عقبى أيامى - الكلمات .»
(«**أغنية خضراء**»)

ولهذا جعل عنوان سيرته الأدبية «**حياتى فى الشعر**» (أحب أن أفهم هذا العنوان على كل الوجوه التى تحتملها العبارة لغويا ونحوياً) . وجعل الفصل الأول منه مقارنة بين التجربة الشعرية والتجربة الصوفية على أن «**إيمانه الشعرى**» - إن صح هذا التعبير - كان يصطدم بواقع كالح ، ويعرِّض كل يوم لامتحان عسير . ومن هنا أخذت صورة «**البطل الضد**» (الفارس المنهزم ، المغنى المأجور ، المختال) تنمو إلى جانب صورة البطل (الشاعر النبى) ، التى لم تزل تتضاءل . وإذا جاز أن نصف هذه العناصر بأنها «ثوابت» فى سيرة عبد الصبور الأدبية فإن رحلاته المستمرة ، من الماركسية إلى الوجودية إلى العبثية ، كانت هى «التغيرات» التى دلت على حاجة هذه «الثوابت» إلى دعامات من الخارج . وسنرى - فى الأقسام التالية من المقال - أن عبد الصبور كان يستعين بكل دعامة من هذه الدعامات ليتجاوز أزمة فكرية معينة ، فإذ عادت الأزمة إلى الظهور فى شكل جديد بحث عن دعامة أخرى . هذ تشبيه نسوقه للعناصر الثابتة والمتغيرة فى تكوينه الفكرى ، وربما ساقتنا إليه كلمة «الثوابت» ، فلكى نلغى المعانى غير المقصودة فى هذا التشبيه نسوق تشبيهاً آخر مختلفا : إن هذه العناصر الثابتة كانت أشبه بالعدة التى يحملها المسافر لرحلة طويلة ، وما نسميه «المتغيرات» كان كالزاد الذى يتزود به فى كل مرحلة .

- ٣ -

كانت المرحلة الأولى هى **المرحلة الماركسية** . وقد بدأها عبد الصبور قبيل تخرجه (١٩٥١) ، ودامت إلى وقت ظهور ديوانه الأول («**الناس فى بلادى**» **١٩٥٧**) ، وأخذت فى الفتور بين هذا الديوان وديوانه الثانى («**أقول لكم**» **١٩٦١**) . ولم يبق منها بعد ذلك إلا مثل ما يبقى من ذكريات علاقة غابرة . ويبدو أن اتصال عبد الصبور بالماركسية كان عن طريق بعض «**المثقفين اليساريين**» وأكثرهم ، فى ذلك العهد ، لم يكونوا على حظ كبير من «**الثقافة**» ، بل كانت «**الثقافة**» فى قاموسهم سبّة . ومازلت أذكر قول واحد من زعمائهم عن أحد الناس ، وقد أراد أن يذمه : «**إنه مثقف بكل عيوب المثقفين**» . وقد ردد عبد الصبور هذه النغمة فى قصيدته «السلام» :

«وهناك فى ظل الجدار يظل إنسان يموت
ويظل يسعد ، والحياة تجف فى عينيه ، إنسان يموت
والكتب والأفكار مازالت تسد جبالها وجه الطريق
وجه الطريق إلى السلام» .

ولاشك أن كلمة «**السلام**» التى رددها عبد الصبور فى هذه القصيدة وغيرها من قصائد الديوان ، قد ضمنت لديوانه الأول استقبالا حسناً لدى مثقفى اليسار ، الذين كانوا – فى ذلك الوقت – قادرين على أن يفرضوا على خواء الحركة الثقافية معايير جديدة سُوِّيت على عجل ، تربط الأدب بالصراع الطبقى والكفاح السياسى ، وتذوب غراماً فى الطبقات الشعبية ، وتلعن البورجوازية ولاسيما الصغيرة ، التى كانوا جميعاً من أبنائها ، عدا أفراداً ينتمون إلى الطبقات الغنية التى أخذت تشعر بتزعزع مركزها منذ أواخر الأربعينيات . ولعلنا لا نبعد عن الصواب إذا قلنا إن فريقاً كبيراً منهم كان يمثل ظاهرة سيكولوجية اجتماعية – ظاهرة التمرد على سلطة الأب ، التى تأخذ عند بعضهم صورة أشد ابتذالاً . تذكرنا بهروب الأطفال من بيوت آبائهم – أكثر من كونها ظاهرة سياسية . وإن كان من المسلم به أنهم شعروا – أكثر من سائر الطبقات – بوطأة الظروف الاقتصادية فى أثناء الحرب العالمية الثانية . ولكن الديوان استطاع أيضا أن يظفر بإعجاب مثقف حقيقى قلما يمنح إعجابه لشئ . وهو **بدر الديب** الذى كتب مقدمة للديوان عامرة بالأفكار . وكان هو صاحب الأشعار السيريالية الغامضة التى نسبها عبد الصبور (سهوا بالطبع) إلى **محمود أمين العالم** . كما كان أول من عرف عبد الصبور بشعر **إليوت** . لا اسمه فحسب (فقد كان اسم إليوت على رأس الأسماء التى تنطق فى أروقة كلية الآداب – حتى قسم اللغة العربية – كما تطلق الرقى . وينتظر منها أن تطلق شياطين الشعر والنقد . بدون حاجة إلى أى جهد آخر . وكان شاعرنا قد أفاد حقاً من قراءاته لإليوت وغيره من الشعراء الإنجليز ، وقد أقر له **لويس عوض** بإتقان فن «البالاد» أو القصة الشعرية . كما أشار **بدر الديب** – فى مقدمته – إلى أن اعتماد الشاعر للمصطلح الشعرى الجديد (يعنى به – غالبا – قالب الشعر الحر) قد أتاح له أن يغترف من تراث الشعر الأوربى . ولكن لا **بدر الديب** ولا **لويس عوض** أشارا إلى القالب المرسوم لنهايات كثير من القصائد . وهو يشبه النموذج الذى أوردناه : فإما أن يكون فضحاً للبورجوازية المجرمة وثقافتها المتعفنة وإما أن يكون تبشيراً بغد أفضل .

على أن رضى مثقفى اليسار لم يكن ليدوم طويلا . لقد كان فى وسعهم ألا يتجاوزوا عن إعجاب الشاعر الشاب **بإليوت** . ومحاولة أن يقتبس منه بعض أسرار الصنعة الشعرية . إذ إنهم كانوا قد أصدروا حكماً على الشاعر الإنجليزى اطمأنوا إليه وفرغوا منه . وهو أنه فنان عظيم وإن كان مفكرا رجعيا . أما الذى لم يستطيعوا السكوت عليه فهو ميل شاعرنا الراسخ إلى الحزن . لقد كانت النظرة المتشائمة الحزينة – فى فلسفتهم النقدية المرتجلة – علامة لا تخطئ على ميول الشاعر البورجوازية الدفينة . ومع أن شاعرنا – كما سبقت الإشارة – كان يختم بعض قصائده بنغمات متفائلة فإنها لم تكن – بالضبط – نغمات نضالية . هل كان يرضيهم – مثلا – قوله فى ختام قصيدته «**لحن**» :

«ورفاق طيبون
ربما لا يملك الواحد منهم حشو فم
ويمرون على الدنيا خفافاً كالنسم
ووديعين كأفراخ حمامة
وعلى كاهلهم عبء كبير وفريد
عبء أن يولد فى العتمة مصباح وحيد»

فربما كان من المناسب تشجيع هذا الشاعر الذى يتحدث عن رفاق بروليتاريين (ربما لا يملك الواحد منهم حشو فم) يبشرون بعالم جديد (يولد فى العتمة) . ولكن لاشك أن النزعة البورجوازية الرومنتيكية المترسبة فى أعماقه هى التى جعلته يصور هؤلاء الرفاق «**خفافاً كالنسم**» ، و«**وديعين كأفراخ حمامة**» . بدلاً من تصويرهم أبطالاً إيجابيين . ومن الحقائق المكررة أنه ضمن هذه القصيدة بيتين يقول **بدر الديب** إنه أخذهما «**بنصهما تقريبا**» من **إليوت** (يشير إلى هذين السطرين فى «أغنية حب الفرد .ج . بروفروك» :

إنى لست الأمير هملت . ولا يناسبنى أن أكونه
إنى نبيل فى حاشيته – واحد ينفع
ليكبر الموكب ....

والحقيقة أن عبد الصبور تصرف فيهما تصرفاً غير قليل) مستثيراً بذلك تراث **إليوت** الشعرى . ولكن كان يجب التنبيه أيضا إلى أن قصيدة إليوت نفسها لاتستثار على سبيل التضمين بل على سبيل المناقضة . معروف أن قصيدة **إليوت** تصور محباً تافهاً متحجرا ، ينتمى إلى طبقة أرستقراطية ، على حين أن قصيدة عبد الصبور تصور حب شاب فقير يتحرق شوقاً إلى العدالة . ويضحى من أجلها بكل شئ حتى نور عينيه . لقد حاول الشاعر الشاب الطيب القلب فى هذه القصيدة وغيرها (ولا يتسع المقام هنا للإكثار من الأمثلة) أن يترجم القولة النقدية المبهمة «**إليوت فنان عظيم ولكنه مفكر رجعى**» إلى عمل . فاستعار قوالبه الفنية المتقدمة وملأها بمضمون تقدمى . لم يكن هناك ما هو أكثر منطقية من هذا . ولا أدرى : أهى الأمانة التى عرفت عنه ما جعله يأتى بهذا النقل الواضح بالنسبة لأى إنسان قرأ **إليوت** ولو مترجماً . حتى يدل على منابع فنه . أم حاسته الفنية – حتى ولو كانت غير واعية . فقد أثبت فى هذا الديوان نفسه أنه فنان أصيل قادر على أن يمتح من أغوار تجربته وفطرته وحدهما . وحسبه قصيدتا «**طفل**» و «**ولاء**» – هدته إلى أن نقل سطرى **إليوت** إلى سياق مضاد لسياقها الأصلى يكسب القصيدة الجديدة طابع النقيضة ومذاقها اللاذع ؟ قد يكون هذا أو ذاك . أما افتراض أنه تورط فى اقتباس خاطئ . طمعا فى أن يوصف باتساع الثقافة (كما زعم بعض النقاد) فاتهام لا مسوغ له .

ومرة أخرى ألاحظ أنه لا **بدر الديب ولا لويس عوض تنبها إلى مغزى هذه المحاولة . وأفترض أن ذلك راجع إلى أنهما أغمضا أعينهما عن التناقض الذى وقع فيه الشاعر حين أراد أن يحشر ذاتيته فى القالب الإيديولوجى . ولعله من الظلم أن أحاسبهما على هذا الإهمال وأنا أنظر إلى الديوان من وراء ربع قرن تقريبا** . فى حين أنهما كانا يكتبان عنه وقت

صدوره . وإذا كان الناقدان الألمعيان اللذان تبنيا الديوان قد فاتتهما ملاحظة الجهد الصادق الذى بذله الشاعر ليصهر إيمانه الفنى وإيمانه الاجتماعى فى بوتقة واحدة (أو لعلهما تجاهلاه إيثاراً للسلامة من كل الجوانب ـ ولهما العذر؟) فمن باب أولى ألا يتنبه إليه الماركسيون المتشددون ، وهم أصحاب الصوت الجهير فى تلك الآونة . وألا يستوقفهم من الديوان إلا نبرة الحزن الغالبة عليه ، التى كانت ـ بحسب معاييرهم ـ شديدة الخطورة حقا . لأنها سمة فارقة بين الأدب الرجعى والأدب التقدمى .

وأكاد أوقن بأن الشاعر الشاب استقبل مقدمة صديقه **بدر الديب** ومقال أستاذه لويس عوض شاكراً وسعيدا ، دون أن يشعر أنهما شاركاه فى الهم الذى كان يؤرقه . ولعل ذلك زاده شعورًا بالوحدة واستسلاماً لها ، فقد وجد فيها نوعاً من اللذة المرة ، لأنها كانت تشعره بالتميز والاستيحاش فى آنٍ معا . وقد عرفته فى تلك الآونة . ولم أزل ألقاه بعدها فى الحين بعد الحين ، دون أن يطلعنى على دخيلة نفسه . إن كان يطلع على دخيلة نفسه أحدا . وكان بشوشاً ودودا ، «وديعا كفرخ حمامة» . ولكنى كنت أحسّ أنه يعطى الحياة الخارجية أقل ما يمكن من وقته وباله ، وكان واضحاً لكل من يعرفه أن حياته هى حقاً فى الشعر .

وإخاله أفاق يوماً فرأى أنه أعطى الماركسية ما لم يعطه أحداً أو شيئاً قط : معبوده الشعر . ولعل العلاقة بينه وبين الماركسيين قد أخذت فى التراخى عندما كان يعد ديوانه الثانى . وربما كان تمجيد العمل وذم **«الفلسفة الميتة»** فى قصيدة **«موت فلاح»** أثارة من عقيدته الماركسية . وربما استوقفتك هذه الأسطر من المقطع الرابع من **«الكلمات»** فى قصيدته **«أقول لكم»** :

«جلّ جلالها الكلمة
ألم يرووا لكم فى الشعر أن الحق قوّالْ
ولكنى أقول لكم بأن الحق فعالْ
أقول لكم بأن الفعل والقول جناحان عليّان .»

ففيها تردد واضح بين تمجيد القول وتمجيد الفعل ، ثم محاولة للخروج من هذا التناقض بالجمع بينهما على طريقة «منا أمير ومنكم أمير» .

ولكنه لم يعلن القطيعة إلا فى سنة ٦٩ . عندما كتب سيرته الأدبية **«حياتى فى الشعر»** . ولعل القارئ لا يجد بأساً بأن أعود مرة أخرى إلى ذكرياتى الشخصية ، فقد تكون لها بعض القيمة . وقد تعوض ما يلحظه القارئ الفطن من افتقار هذا المقال إلى مراجعة الدوريات التى كانت تصدر فى هاتيك السنوات ، كما هو الشأن فى الدراسات الأكاديمية المتقنة (وإن كنت أشك فى قيمة هذه المراجعة فى حالتنا بالذات) . أذكر من ظروف تأليف هذا الكتاب أن الشاعر العراقى **عبد الوهاب البياتى** كان فى مصر آنذاك . وصدر كتابه **«تجربتى الشعرية»** . والتقيتُ بالشاعرين لمناقشة فى ندوة البرنامج الثانى . وأبدى **صلاح عبد الصبور** حماسة شديدة لكتاب زميله العراقى . وكان السبب واضحا ، فقد اجتذبت الماركسية البياتى كما اجتذبت عبد الصبور . ولعل الأول كان أقل تحفظا فى الانتماء إليها . ولكنه فى كتابه ذاك أعلن أن **«الفنان الثورى خالق الثورة وصانعها ، والسياسى المحترف لصها وقاتلها»** . **وهزأ بهؤلاء السياسيين المحترفين هزءاً غير قليل . وفى تلك الجلسة سمعت من صلاح عبد الصبور ـ للمرة الأولى ـ الاسم الذى ردده كثيراً بعد ذلك .** **«قبيلة الشعراء»** . وليس أدل على أن صلاح عبد الصبور كان يحب الشعر أكثر من حبه لنفسه ، من أنه ما تعرض للحديث عن شاعر أو ديوان إلا وحنا عليه حنوا لا أثر فيه للغيرة التى من أجلها قيل إن المعاصرة حجاب . وقد أتيح لى أن أشترك معه فى ندوة أخرى عن ديوان **لأدونيس** . فبدا وكأنه لا يجد كلاماً كافياً للثناء على منحى أدونيس فى استعمال اللغة ، مع أنه مخالف لمنحى عبد الصبور نفسه إلى حد كبير . ولا أظن أن ناقداً ولا تلميذاً من تلاميذ العقاد استطاع أن يجلو شاعرية هذا الأديب العظيم المتعدد الاهتمامات ، والإنسان ذى النفسية الخصبة المركبة ، بأحسن مما فعل صلاح عبد الصبور فى مقاله عنه («**وتبقى الكلمة**») . وكذلك كانت تقدمته لما اختاره من شعر **على محمود طه** مثالاً ممتازاً للنقد التفسيرى من كاتب لم يكن أصلاً من عشاق الشاعر المهندس . والذى يعرف ذلك لا يدهش حين يقرأ قول صلاح فى المقدمة المذكورة : **«يشق على نعى الشعراء ويبكينى ، بل وينفضنى من أعماق ، وعلى قلة ما بكيت فقد بكيت لموت على طه ، ولموت إبراهيم ناجى ، ولموت بدر شاكر السياب .»**

فى لقائنا على كتاب البياتى قال عبد الصبور إن هذا الكتاب قد حفزه على كتابة تجربته مع الشعر كذلك . وما أشك أن عبد الصبور أراد ألا يترك البياتى وحيدا . الحق أنى لا أعلم كتاباً ولا مقالاً تحدث عن موقف الشاعر العربى المعاصر فى صراحة ووضوح كما اتفق لكتاب **«حياتى فى الشعر» ، هذا فضلا عن كونه وثيقة بالغة الأهمية عن تطور الشاعر نفسه .**

ما كاد الشاعر يبدأ فى تفسير ظاهرة الحزن عنده (أو الدفاع عنها إن شئت) حتى وجد نفسه ـ بعد بضعة أسطر ـ فى صدام مع الماركسيين الحرفيين ـ وليس معهم وحدهم :

«يصفنى نقادى بأننى حزين . بل ويديننى بعضهم بحزنى . طالباً إبعادى عن مدينة المستقبل السعيدة ، بدعوى أننى أفسد أحلامها وأمانيها بما أبذره من بذور الشك فى قدرتها على تجاوز واقعها المزهر (فى رأيه) إلى مستقبل أزهر .

«وقد ينسى هذا الكاتب أن الفنانين والفئران هم أكثر الكائنات استشعاراً للخطر . ولكن الفئران حين تستشعر الخطر تعدو لتلقى بنفسها فى البحر هرباً من السفينة الغارقة . أما الفنانون فإنهم يظلون يقرعون الأجراس ، ويصرخون بملء الفم ، حتى ينقذوا السفينة ، أو يغرقوا معها .»

ولابد أن هذا الاستفزاز من قبل الماركسيين الحرفيين (وحتى هذا الوصف أجده كثيراً عليهم . وربما كان الأوفق أن أعود إلى تسميتهم «بالمتمركسين» كما فعلت فى مقال لى نشر فى مجلة **«الأدب»** سنة ١٩٥٨ . قد حفز الشاعر إلى أن يقرأ فى الماركسية معتمداً على نفسه هذه

المرة . وهو يعرض آراء أحد الماركسيين المتحررين ، **روجيه جارودى ،** فى كتابه «**ماركسيه القرن العشرين**» . ويعلق عليها قائلا : **إنها تعبر عن «حدث هام . وهو تواضع الماركسية الذى ألجئت إليه لكى تحتل مكانها الحق كتفسير اقتصادى لتاريخ الإنسان ، لا كنظرية شاملة ، أو كعقيدة تحكمية . أو ديانة جديدة** » .

ومؤدى هذا رفضه فكرة «**الأبنية الفوقية**» . ومن ثم لا يخفى لأحد أن يتكلم عن إسطاطيقا ماركسية . أو نقد ماركسى . حقا إن الماركسية قد ألقت أضواء كاشفة على الأعمال الأدبية إذ جعلتنا ندرك أبعاد دافعها الاجتماعى . ولكن ثمة أضواء كاشفة أخرى . نفسية وغيرها . وللفن . وراء ذلك . خصوصيته واستقلاله . بحيث لا يمكن إرجاعه إلى عناصره الإيديولوجية فحسب .

ويلمح عبد الصبور ــ وراء هذا الجدل ــ حقيقة مفزعة طالما أرقته دون أن يتمثلها بوضوح . ولكنها ستصبح . منذ الآن . مصدر قلق دائم . وعنصراً مهماً . إن لم نقل إنه العنصر الأساسى فى معضلة الوجود الإنسانى كما يراها ــ أعنى مشكلة علاقة الفن بالسلطة . مهما يكن نوعها : «**فرجال الفن هم أضعف الرجال حولاً وأقلهم صولة . وهم لا يستطيعون حماية أرضهم بالذراع والسيف . وكثيراً ما يشتبه عليهم الأمر . حين تضح الضجة . فيتوهمون أنفسهم** أتباعاً **لرجال السياسة أو رجال الدين أو غيرهم من قبائل العمالقة** . » .

وهذه حقيقة مفزعة . لأن رجل الفن . مادام ضعيفا . فعلى أى شئ يعتمد ؟ ويجب أن نستبدل بكلمة «رجل الفن» هنا كلمة «**الشاعر**» فأصحاب الفنون التشكيلية يمنون ويترعرعون فى ظل الطغاة . ولمن يبنون كنائسهم ويزينونها إلا للبابوات العظام . ولمن ينحتون تماثيلهم إلا لكبار الحكام . ولمن يلونون لوحاتهم إلا للعقائل المنعمات . والسراة الكرام ؟ وهكذا أفرد الشاعر إفراد البعير المعبّد . وحكم عليه أبداً بالتمرد . والتشرد . ولا تلتفت إلى قولهم إن الشاعر العربى استمرأ منزلة المادح المتملق . ودع مشاجرات **ابن الرومى** المستمرة مع ممدوحيه الأخساء . وانظر إلى قول **البحترى** وهو أحق الشعراء العرب بأن يدعى شاعرا مادحا :

وشرائى العراق خطة غبن ٥٥ بعد بيعى الشآم بيعة وكس

وعلم الله ما كان فى الشام إلا بدويا يستدر رزقه من أخلاف عنزة او شاة . ولقد انهال عليه الثراء فى العراق من كل جانب . ولكنها صحوة الضمير . ضمير الشاعر فيه .

ولعل عودة عبد الصبور إلى الشعر العربى فى تلك الفترة نفسها . مستكشفا كعادته . كان تعبيراً عن إيمانه المتزايد بأن «**قبيلة الشعراء**» هى فى كل زمان ومكان . متميزة أبداً عن «**قبائل العمالقة**» التى لا تفتأ تترصدها وتضغطها وتلجئها إلى مضايق الحياة . إضافة إلى مضايق الشعر . وإذا كان الشاعر . منذ اختار أن يكون شاعرا . قد حكم على نفسه بالهضم والظلم . فلن يجد أسوته إلا فى الأنبياء والأولياء وأمثاله الشعراء . وبهذا المعنى فسِّر كل ما يرد عليك فى شعر صلاح عبد الصبور من إشارات إلى سيرة السيد المسيح وسيرة محمد صلى الله عليه وسلم . فلم يكن الشاعر الطيب الرقيق المتواضع يتشبه بالأنبياء . ولكنه كان يتأسى بألمهم العظيم ، وصبرهم على البلاء . واحتقارهم لمتاع الدنيا . وانفرادهم عن الناس .

وبما أن الشاعر ليس نبيا ، ولكنه إنسان فيه ضعف الإنسان . مضافاً إليه ضعف الفنان . فقد ظل الصراع محترقا فى نفس شاعرنا . لقد استرد معبوده الشعر ، واستطاع أن ينادى «**فيروزته**» :

«ياحبى قولى للحجاب
فلتفتح لى الأبواب ، أنا الشادى الإنسان»
(«أغنية خضراء»)

ولكن الأبواب لم تفتح ، وكان عليه أن يعاود الرحيل .

ــ ٤ ــ

لا أظن **الوجودية** كانت غريبة عنه تماما منذ كان طالباً فى كلية الآداب . يقرأ كتب عبد الرحمن **بدوى ،** ويختلف إلى «**قهوة الجيزة**» ، حيث يعقد **أنور المعداوى** مجلسه . وكان **أنور المعداوى مولعاً** بذكر سارتر فى ندواته هذه ، وفى تعليقاته التى كانت تنشرها مجلة «**الرسالة**» القديمة . ولعل أهم ما كان يعنيه أن يتميز عن أصحاب النزعة الواقعية الاشتراكية . الذين كانوا قد بدءوا يلفتون الأنظار إليهم . ولابد أن **عبد الصبور** اتصل بالوجودية اتصالاً أعمق حين أخذ يشارك **بدر الديب** قراءاته واهتماماته . وكان **بدر** قد آثر الفلسفة الوجودية الألمانية على الخصوص بنصيب كبير من قراءاته النهمة . ومقدمته لديوان عبد الصبور الأول مزيج من النقد الجديد والنقد الوجودى ، أخذت من الأول العناية بالبناء اللغوى ومن الثانى إبراز المعطيات الوجودية التى تكون عالم الشاعر . ولكن عبد الصبور ــ كما يبدو من كتاباته ــ بدأ يهتم بالوجودية اهتماماً أعمق حين وجد أن الماركسية لم تعجز فقط عن أن تقدم التفسير الشامل الذى وعدت به ، بل اقترفت ما يشبه الاغتصاب حين أوشكت أن تسخر موهبته الشعرية لخدمتها . ولاشك أن الصبى الذى تعود أن يعتكف ليقرأ **المنفلوطى وجبران** ، ثم ترق إلى قراءة **نيتشه** وحلم بإنسانه الأعلى ، والذى بات قائماً ذات ليلة طامعاً أن يرى الله كما سمع عن بعض الأولياء . قد عاش تجربة «**التجاوز**» حتى نخاعه ، قبل أن يسمع بالوجودية . ولاشك أيضاً أن حدة الشعور التى انتقلت به من الحزن الغامض إلى التألم حتى بلغت حد «النزف» ، قد دفعته إلى التساؤل عما يربطه بالعالم ويربط العالم به . ومن ثم لم يجد ــ حين أخذ يقرأ فى الفلسفة الوجودية ــ أنها غريبة عليه . وبقدر ما كانت المادية الجدلية تخلعه من ذاته وتنتزعه من توحده كانت الوجودية تعيده إلى ذاته وتعيد ذاته إليه . وكانت كلمة «**الحرية**» ، التى لا يعرف لها الإنسان المصرى ــ فى القهر العائلى والاجتماعى الذى يعانى منه طول حياته ــ معنى واضحاً ، ولكنه يحلم بها كما يحلم بشئ بعيد غامض ساحر ، بريح الشمال أو نفحة الجبل . كانت هذه الكلمة الساحرة تكتسب فى هذا الإيمان الجديد معنى واقعياً ممكناً حين يجعلها مرادفة لمفهوم «**الإنسان**» . ولعل شاعرنا أحس هذا

المعنى حين قال فى إحدى قصائده الأولى («أطلال») :

«أسعى وراء الشمس
والشمس فى ظهرى» .

أما أوضح أعماله تعبيراً عن هذا الإيمان الجديد فهى ديوانه «**أحلام الفارس القديم**» ، ومسرحيتاه «**مأساة الحلاج**» و «**ليلى والمجنون**» . وإن كنا نجد نماذج مكتملة - فكراً وفناً - للاتجاه الوجودى فى ديوانه الثانى «**أقول لكم**» . ففى إحدى القصائد الرئيسية فى هذا الديوان («**الظل والصليب**») . يصور الشاعر إحساس «**السأم**» الذى يميز الإنسان المعاصر ، وهو نقيض القلق الوجودى ، فإنسان هذا العصر يحيا

«... بلا ظل ، بلا صليب
الظل لص يسرق السعادة
ومن يعش بظله يمشى إلى الصليب فى نهاية الطريق» .

فظل الإنسان هو ذاته الأخرى ، هو وعيه بذاته الذى يحفزه إلى تجاوز هذه الذات ، انطلاقاً نحو وجود أعمق . ولكن هذا الوعى هو أيضاً سر شقاء الإنسان ، لأنه ينطوى دائماً على اختيار حر ، على القفز فى المجهول ، نحو «**جبال الملح والقصدير**» . والذى يختار ، يمشى إلى الصليب فى نهاية الطريق . أما الشكل الفنى الذى عبر به الشاعر عن هذه المعانى فهو شكل «التنويعات على لحن أساسى» . على أن وحدة القصيدة لا ترجع إلى هذا اللحن فقط ، بل إلى وحدة الصوت أيضاً ، أو قل وحدة المقام الموسيقى . فالصوت الذى نسمعه هنا هو صوت إنسان هذا العصر نفسه ، صوت البطل الضد . وإذا كان شاعرنا قد استعار هذا الأسلوب من **إليوت** ، كما استعار منه حيلاً لغوية مناسبة (**راجع مقال ماهر شفيق فريد الآنف الذكر**) فينبغى أن نلحظ فارقا لطيفا ومهما : وهو أن الإطار فى «**أغنية حب المستر ألفردج بروفروك**» مثلا هو إطار درامى كامل ، فى حين أن الإطار فى «**الظل والصليب**» لا يزال غنائيا ، بمعنى أننا نلمح وجه الشاعر من خلال القناع الذى يلبسه ، حتى ليخيل إلينا ، أحيانا ، أنه يحدثنا حديثا مباشرا ، ولاسيما أنه يستخدم أسلوب التقرير - بمهارة وذكاء - بجانب أسلوب التصوير (وهذه حقيقة يهملها نقاده لسبب لم أستطع أن أتبينه) . وهكذا نرى فن إليوت الشعرى يتعانق مع الفكر الوجودى (كما رأيناه من قبل يتعانق مع الفكر الماركسى - ولكن بانسجام أكبر هذه المرة) فى صوت مصرى يتقن التخابث المفضوح ، والمقصود منه أن يكون مفضوحاً ، وكأنه يقول لك : «أنت تعلم أنى أدعى ما لا أصل له ، وأنا أعلم أنك تعلم أنى أدعى ما لا أصل له ، وكلانا يعلم أننا مستمران فى اللعبة ، لأن الحقيقة لا تستحق أى اهتمام» .

وفى عدد من قصائد الديوان يكتشف الشاعر أن ثمة «محبوبين» يصلانه بالآخر : الحب والشعر («**أغنية خضراء**») . وهناك عمق التصوير الوجودى لعذاب الحب الذى هو فى الواقع صراع بين حريتين ، وهو عند شاعرنا يتمثل ، أوضح ما يتمثل ، فى خداع الكلمات («**الألفاظ**» ، «أحبك») . ففى تلك الأثناء ، عندما كان عبد الصبور يناهز الثلاثين ، عرف الحب الحقيقى ؟ أى تجاوز الذات لتلتحم بذات أخرى . فكانت هذه التجربة تجاوزاً من نوع جديد . ولعل من خلصاء الشاعر من يستطيع التحدث عن سيرة حياته فى هذه الفترة بأفضل من حديثى . ولكنى ، فى تلك الأثناء ، كنت أراه فى أوقات متقاربة . وأستطيع أن أقرر ما أقرره عن تجاربه الشخصية بشئ من الثقة . ويؤيدنى شعره . كانت الستينيات ، فيما أقدّر ، أحفل سنوات عبد الصبور بالإنتاج ، وأقربها - إجمالاً - إلى الهدوء والثقة . ولعله ذاق فيها أكثر ما كان مقدراً له من السعادة . وأقدّر أن معظم قصائد «**أقول لكم**» فى أواخر الخمسينيات ، فقد سمعت منه مقاطع من «**أقول لكم**» نفسها ، فى داره حوالى سنة ٥٨ . وكان وقتها يسكن قرب دار روز اليوسف التى كان يعمل بها . وكان فى غمرة حبه الأول الذى أنتج معظم قصائد هذا الديوان . وفى تلك الأثناء كان يقوم أيضا بتجاربه الأولى فى المسرح الشعرى . وأذكر جلسة فى مقهى مع صديقنا **بدر الديب** . وصلاح يقرأ علينا ما كتبه فى تجربته الأولى التى لم تنشر : «**طويت أوراقها لأنى وجدتنى قد وقعت فى أسر شكسبير**» - هكذا قال عنها فى سيرته الأدبية . ولكنه لم يلبث أن كتب «**مأساة الحلاج**» التى ظهرت طبعتها الأولى فى آخر ١٩٦٥ . وعلى رأس السبعينيات ظهرت مسرحية «**ليلى والمجنون**» . وديوان «**تأملات فى زمن جريح**» (١٩٧١) . وبين «الحلاج» و «**المجنون**» ظهرت مسرحيتان قصيرتان : «**مسافر ليل**» و «**الأميرة تنتظر**» (١٩٦٩) . وكانت أولاهما إرهاصاً بمرحلة جديدة ، مرحلة ودع فيها صلاح اطمئنانه النسبى . وبلغ قلقه الوجودى حد الجزع . ولكن أختها «**الأمير تنتظر**» كانت محاولة لاستعادة الثقة . وفى الفترة نفسها كتب سيرته الأدبية ، التى اعتمدنا عليها كثيرا فى هذا المقال «**حياتى فى الشعر**» (١٩٦٩) . ولذلك نستطيع أن نقول فى اطمئنان إن المرحلة الوجودية ، التى استطاع صلاح خلالها أن يبنى بيته على سفح البركان ، قد امتدت طوال الستينيات .

وديوان «**أحلام الفارس القديم**» هو أول دواوين صلاح عبد الصبور التى يؤلف كل ديوان منها وحدة بنائية يمكننا وصفها بأنها تجربة كبيرة متصلة . ويعنى ذلك أن القدرة على «**التشكيل**» (وقد عقد له عبد الصبور فصلا كاملاً فى سيرته الأدبية) قد تجاوزت القصيدة الطويلة المتعددة النغمات («**أقول لكم**» ، «**الظل والصليب**») إلى التصميم الذى يجمع بين الاتساع والتكامل العضوى . بحيث يصح وصفه بأنه ملحمى ، كما توصف «**الأرض الخراب**» أحيانا بأنها قصيدة ملحمية . وكعادة عبد الصبور ينبه القارئ ، بلطف ، إلى هذا التصميم حين يقسم الديوان إلى «**كراسات**» . أذكر أن ناقدا كتب عن تكنيك الروائى الإنجليزى السويدى الأصل «**جوزيف كونراد**» أنه يمثل نموذج «**رحلة الليل**» - الغوص إلى ظلام الوجود والنفس ليعود المرء أكثر حكمة . وأود أن أستعير هذه الفكرة (النموذج أصيل حقاً فى خيال البشر . وليس السندباد وأوديسيوس القديم والجديد إلا بعض أمثلته) لأقول عن ديوان «**أحلام الفارس القديم**» إنه «**رحلة فى الليل**» . إن «الليل» يشغل مكاناً مهماً فى عالم عبد الصبور الشعرى . وقد أخذت هذه «التيمة» أبعادها الكاملة فى «**أحلام الفارس القديم**» (وربما أيضا فى «**شجر الليل**») . ولقد كان عبد الصبور ملهماً دائما فى عناوين كتبه ، ولو

قرأت قصائد هذا الديوان على أنها «أحلام» فى ليل طويل. لظهر لك ما قلت. وأكثر منه. ولكننى يجب أن أنبه إلى خطأ واحد فى «تدبير» هيئة الديوان. وهو تلك «**الكراسة الرابعة**» التى ألحقها الشاعر به. ووضع لها عنواناً «**صحائف من مذكرات مهملة**». وهى صحائف جديرة حقاً ألا تهمل. ولكنها كان يجب أن تنتظر الديوان التالى «**تأملات فى زمن جريح**»: فهى من واديه. وإن تكن متقدمة فى الزمن على معظم قصائده. لقد حجب الشاعر بهذه الإضافة النهاية الرائعة لملحمته النفسية العظيمة: وكم هو جميل ومنعش للنفس أن تقف بعد أن تقرأ هذه السطور:

«صافية» أراك يا حبيبتى كأنما كبرت خارج الزمن
وحينما التقينا يا حبيبتى أيقنت أننا
مفترقان
وأننى سوف أظل واقفاً بلا مكان
لو لم يُعدنى حبك الرقيق للطهارة
فنعرف الحب كغصنى شجرة
كنجمتين جارتين
كموجتين توأمين
مثل جناحى نورس رقيق
عندئذ لا نفترق
يضمنا معا طريق
يضمنا معا طريق ...»

وما أظن أن تجارب الشاعر الواقعية فى هذه الفترة كان يمكن أن تأخذ هذا الشكل الفنى لو لم يتوسط بينها فكر وجودى قادر على أن يجعل الذات موضوعاً للتأمل ومجالاً للفعل. ولعل الأصح أن نقول: إن ذاتية الشاعر وجدت الفكر الوجودى مناسباً لتعبر عن نفسها وتكتشف نفسها من خلال هذا التعبير. وليس هذا مجال القول المفصل فى تحليل قصائد هذا الديوان. فنحن ملتزمون بموضوع هذا المقال. وهو التنبيه إلى المنابع الفكرية المعاصرة التى نهل منها صلاح عبد الصبور، بالكيفية التى عرفها بها وأفاد منها حتى امتصت فى كيانه. ولا ننبه على المظاهر الجزئية لهذا التأثر. مما قد يُشغَل به دارسو الأدب المقارن: ولا نفيض كذلك فى تحليل أعماله التى يجب أن تترك لدراسات نقدية متكاملة.

ولعلنا نبدى ملاحظة أولية عن «**ليلى والمجنون**» حين نقول إن المواقف الحدّية التى بنيت عليها هذه المسرحية ـ مواقف التضحية والسقوط والخيانة والاغتصاب والقتل والانتحار ـ واضحة الانتماء إلى الأدب الوجودى. بحيث تذكرنا بمسرح **سارتر** أكثر من مسرح **إليوت**، الذى قيل الكثير وكتب الكثير عن تأثر عبد الصبور به. ولعلنا لا نبعد عن الصواب أيضا حين نقول إن التأثير الوجودى القوى فى هذه المسرحية هو الذى أبعدها ـ إلى حد ما ـ عن بساطة البناء التى تعلمها عبد الصبور من إليوت وشعراء الإغريق. وأحسن استخدامها فى «**مأساة الحلاج**»: وهى أيضاً دراما نفسية. ولكن شخصية الحلاج تكاد تنفرد بالفعل.

إن مسرحية «**مأساة الحلاج**» قائمة كلها على اختيار خاطئ من قبل الحلاج. وليس من المستبعد أن يقال إن الحلاج هو الذى اختار موته. فنحن هنا أمام مأساة حقا، ولكنها مأساة متفائلة: لأن عظمة الحلاج فى قبول الموت تسمو على بلادة قضاته وغباء الشعب الذى ضحى بحياته من أجله. ولولا أن نسرف فى الاستنتاج لقلنا إن ثمة انتقالاً من وجودية متفائلة فى أوائل الستينيات («**أحلام الفارس القديم**»، «**مأساة الحلاج**»، إلى وجودية متشائمة عند نهايتها («**ليلى والمجنون**»)، بلغت حد «**الكوميديا السوداء**» (**قارن ـ إن شئت ـ هذا الوصف الذى خلعه عبد الصبور نفسه على «مسافر ليل» بوصفنا «لمأساة الحلاج»**).

وكان معنى ذلك أن المرحلة الوجودية أيضاً عجزت عن الوفاء بحاجة الشاعر. فلم كان ذلك؟

إن قارئ «**حياتى فى الشعر**» يمكن أن يقول، ولا يتحرز، إن كاتبه مفكر وجودى ينتمى إلى نوع من الوجودية المتفائلة والمؤمنة. فهو يقرر فى مفتتحه أن تأمل الإنسان فى ذاته هو أساس كل معرفة، راجعا بهذا المبدأ إلى قولة **أرسطو** المشهورة «**اعرف نفسك**». ويزيد: أن الإنسان هو الموجود الوحيد الذى يستطيع أن يعى ذاته. وكل فلسفة وجودية تبدأ بتقرير هاتين القضيتين. ثم يشير إشارة سريعة إلى فكرة التجاوز أو التعالى. وفكرة الإحالة أو العلاقة المتبادلة بين الإنسان والعالم. ويطبق مبدأى التعالى والإحالة تطبيقا ذكيا على القصيدة باعتبارها «**وجوداً**». وهكذا يصبح وجود القصيدة، منطقيا، مساوياً لوجود الإنسان. ومع أن عبد الصبور لا يقرر القضية الأخيرة بهذه الصورة فإنه لا يفتأ يدور حولها خلال فصول الكتاب. وقد مر بنا قوله فى ختام قصيدته «**أغنية خضراء**»: «**أنا الشادى الإنسان**».

ويحدد عبد الصبور «**القيم**» التى يتألف منها معنى الإنسانية.

والقيمة الكبرى عنده هى «الصدق»: لأن معناه أن يعى الإنسان وجوده فى الحياة، ويحمل عبء هذا الوجود. ويتكلم بعده عن «الحرية» ـ التى جعلها سارتر مرادفة للوجود نفسه، ولكن عبد الصبور لا يعطى معنى واضحا لها. بل يكتفى بالإحالة على بعض قصائده، مثل «**هجم التتار**» و «**شنق زهران**» و «**ثلاث صور من غزة**» باعتبارها «**تمجيداً لهذه القيمة على المستويات المختلفة**». والغريب أنه لا يشير فى هذا السياق إلى قصيدة مثل «**الظل والصليب**»، وهى ـ كما رأينا ـ قصيدة مكتملة فكراً وفنا. ولعلنا نلاحظ هنا بداية التخلخل فى «**الحل الوجودى**» الذى اطمأن إليه عبد الصبور ردحا من الزمن. فالحرية الوجودية تعنى ـ قبل أية حرية سياسية، وهى التى اقتصر عليها عبد الصبور فى أمثلته ـ اختياراً ومسئولية. وإغفال هذا المعنى ـ وما كان عبد الصبور ليجهله ـ قد يعنى أن القلق الذى يصاحب الاختيار قد اشتد بالشاعر حتى بدت له كل طرق الاختيار مسدودة: لهذا نجده يعرف «**العدالة**» ـ القيمة، الثالثة ـ فى نظره ـ تعريفاً تقليديا، إذ يقول عنها إنها قيمة فردية واجتماعية معا: فهى بالنسبة للفرد «تعنى قدرته على رؤية الأشياء فى مكانها الصحيح، وإصدار الحكم المحايد عليها. وهى فى المجتمع محط تقدمه، وصمام أمنه». وكلا التعريفين يُبهم مفهوم العدالة

كل الإبهام ، حتى يجعله صالحاً لأن يدعيه كل فرد وكل نظام .

لقد كتب صلاح عبد الصبور فى دراسته عن على محمود طه :

«وإذا كان لكل إنسان فلسفة ... . وكان لكل شاعر فلسفة أيضاً ، فإن بعض الشعراء يهربون من أنفسهم ومن فلسفتهم حرصاً على أن تتسع دائرة جمهورهم . وأن يحتفظ شعرهم بصفائه الساذج . الذى يستطيع أن يتوجه إلى الجماهير الساذجة فيكون فى ذلك دمارهم ... (الشهرة العامة هى الدمار العام) كلمة رائعة من كلمات الشاعر رلكة».

هل كان عبد الصبور قد بدأ يدخل دائرة «**الشهرة العامة**» ؟ **نعم ، ولكنه لم يتخل يوماً عن فضيلة الصدق . ولم ينزل قط بمعبوده الشعر إلى ضجيج وسائل الإعلام الجماهيرية . مع أنه لم يكن بعيداً عن هذه الوسائل فى يوم من الأيام . ولكنه ـ على خلاف على محمود طه ـ صمد لمغرياتها . وبقى الشعر عنده . إلى أن خط آخر سطر . هبة من الله ، وعبادة يتقرب بها إلى الله .**

وإنما انهارت وجوديته المتفائلة حين أصبح من العسير ، بل من المتعذر ، أن يتخذ موقفاً ما . فحاول أن يستبدل بالمواقف المحددة إيمانيات مطلقة . أى أنه جنح إلى الفلسفة المثالية التى هاجمتها الوجودية كما هاجمتها الماركسية . ولكنه لم يكن ليطمئن إلى هذه الحلول الفجة ، ولهذا بقى القلق الوجودى ، بل استحال حصاراً . ولا بد أنه كان قد بدأ يستشعر هذه العاصفة المقبلة وهو يكتب «حياتى فى الشعر» . **فهو يقول :**

«لقد فتشت عن معبود آخر غير المجتمع فاهتديت إلى الإنسان . وقادتنى فكرة الإنسان بشمولها الزمانى والمكانى إلى التفكير من جديد فى الدين .

«وهكذا أصبحت مؤلِّها . ومازال هذا موقفى الوجدانى الذى اخترته ...» (ص ٨٦)

«لقد أصبحت الآن فى سلام مع الله . أومن بأن كل إضافة إلى خبرة الإنسانية أو ذكائها أو حساسيتها هى خطوة نحو الكمال ، أو هى خطوة نحو الله . وأومن أن غاية الوجود هى تغلب الخير على الشر من خلال صراع طويل مرير...» (ص ٨٧)

هذه الكلمات المتعقِّلة لا تنبئ بنوع من الاطمئنان فحسب ، بل إنها تشى بما يشبه الجمود ... ولكن الشاعر ، حين يذكر شعره ، لا يلبث أن ينتفض انتفاضة مزعجة حقا ، إذ يقول عن القيم الثلاث «**الصدق والحرية والعدالة**» :

«إن شعرى ـ بوجه عام ـ هو وثيقة تمجيد لهذه القيم وتنديد بأضدادها ، لأن هذه القيم هى قلبى وجرحى وسكينى معا .

«إنى لا أتألم من أجلها . ولكنى أنزف .»

وبهذه الكلمات نختم الفصل .

ـ ٥ ـ

عندما بلغت الأزمة هذا الحد ، طفا فن **يونسكو** على سطح الذاكرة ، وكان عبد الصبور قد اكتشفه وصادقه قبل خمس سنين . ورفض عبد الصبور الفكرة الرخيصة عن مسرح «**اللامعقول**» من أنه نقض لكل ما عرف فى التراث المسرحى ، فقد أدرك أنه وثيق الصلة بفن الأساتذة الإغريق . وأنه تجريد لم يسبق له مثيل لفن المسرحية على أنه فن الحوار ، بحيث أصبح الحوار المسرحى أشبه بالموسيقى .

وكانت لغة الشعر المسرحى التى أتقنها صلاح عبد الصبور من قبل جاهزة للاستعمال . وكان البطل الضد الذى طالما ظهر فى شعره الغنائى مستعدا لأن يتحول ، فى القالب المسرحى ، إلى كوميديا سوداء أو مأساوية .

إن ترسانة أسلحة الفنان لا ينفد مخزونها أبدا ، بل تضاف إليها دائما أسلحة جديدة ، وتشحذ بعض الأسلحة القديمة وتزداد لمعانا وفتكا . ومن الأسلحة التى شحذت ، فى هذه المرحلة الجديدة ، سلاح السخرية المرة ، وصرخة الحق الشجاعة :

«وشجاعا كنت لكى أنضو
عن نفسى ثوب الزهو المزعوم
وشجاعا كنت لكى أتهاوى عريانا
أنى ساق ، أستصرخكم ...
هل تدعونى وحدى ؟
وكفاكم أنى سلمت
أم تضعونى فى لحدى ؟
... ...
كونكم مشئوم
كونكم مشئوم .»

(«مذكرات رجل مجهول» ـ فى «تأملات فى زمن جريح»)

° ° °

حاول عبد الصبور فى مسرحيته الأخيرة «**بعد أن يموت الملك**» ، أن يستعيد شيئاً من تفاؤله بالخاتمة التى يقدم فيها الممثلون حلاً ثالثاً تعود فيه الملكة المظلومة إلى قاعدة ملكها مستصحبة شاعرها «**الناسج لى أحلام المستقبل ، المتغنى بالصبح الأجمل**» . وكأن شاعرنا يستلهم برخت ومسرحه الملحمى .

ولكنك لن تجد فى ديوانه الخامس «**شجر الليل**» إلا زهوراً سوداء من الحزن والكآبة ، حتى خاتمة الديوان ، التى تشير إلى إحدى أفكار **نيتشه** الأكثر تفاؤلا ، فكرة تجدد الخلق ، مازجة إياها بفكرة نزول السيد المسيح أو ظهور المهدى المنتظر ـ حتى هذه الخاتمة لا تفتح أى باب للأمل :

« ها أنا أستدير بوجهى إليك
فأبكى ، لأن انتظارى طال ، لأن
انتظارى يطول ، لأنك قد لا
تجئ ، لأن النجوم تكذّب
ظنى ، لأن كتاب الطوالع يزعم
أنك تأتى إذا اقترن النسر
والأفعوان ، لأن الشواهد لم
تتكشف ، لأن الليالى الحبالى
يلدن ضحى مجهضاً ، ولأن
الإشارات حين تجئ ...
تجئ إلينا الإشارات من مرصد
الغيب يكشف عن سرها
العلماء الثقات . تقول :
انتظار عقيم !
انتظار عقيم ! »

° ° °

انتهى صلاح عبد الصبور ، ولم ينته الصراع .

وقيل إنه لم يمت حتف أنفه ، ولكن قتله كلمة طائشة من صديق قديم .

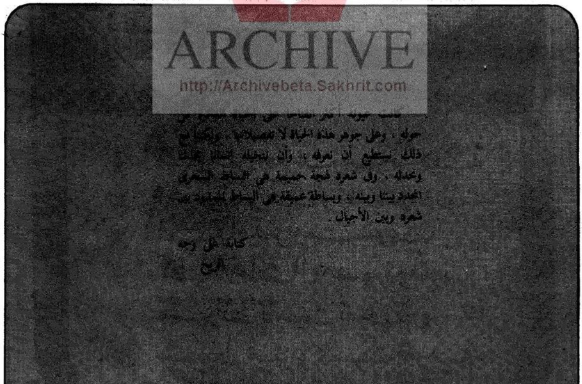
لا أدرى كيف حال هذا الصديق الآن ، ولكننى أرجو ألا ييتئس .

فما كان صلاح ليجزع من لقاء الموت ، وهو الذى غنى للموت بعضاً من أجمل ما سمع الموت من أغنيات .

° ° °

لقد كلفتنى « **فصول** » من أمرى عسرا . سامتنى أن أكتب دراسة أكاديمية عن صلاح عبد الصبور ، واللوعة عليه لم تهدأ ، والدموع لم تجف . وقد بذلت جهدى لأكون علميا وأكاديمياً وموضوعيا ، فعرضت الوقائع كما هى ، لم أتعرض لها بإقرار أو إنكار . وأنت أيها القارئ فلست مطالباً أن تقر أو تنكر ؛ حسبى وحسبك أن نحنى الرأس لفنه الصادق ، وأن نخشع أمام ألمه العظيم .

هذا بكائى عليك .



صلاح عبد الصبور

رائد الشعر الحر الجديد

شوقي ضيف

ـ ١ ـ

حينما ظهرت حركة الشعر الحر الجديد منذ أكثر من ثلاثين عاما عارضها أصحاب الشعر التقليدى وأنصاره ، محتجين بأن نسبا لحنية متَّسِقَةً كثيرة سقطت من منظوماته ، بحيث أصبح من الصعب إدخالها فى دوائر الشعر العربى وما يزخر به من ألحان وأنغام ؛ فقد سقطت من تلك المنظومات فكرة البيت وفكرة الشطر ، وسقطت القافية المرددة ، ولم تعد تحتفظ من تقاليد الشعر العربى ورسومه إلا بوحدة التفعيلة ، فهى التى يتألف منها البيت ، أو بعبارة أكثر دقة السطر ؛ إذ تحولت منظوماته إلى سطور متلاحقة ، تطول حتى تصبح تسع تفعيلات ، وتقصر حتى تصبح تفعيلة واحدة ، فى غير نظام موسيقى . وبدا ـ بذلك ـ أن الشعر ـ فى المنظومات الحرة الجديدة خرَّ من قواعده ، لسبب طبيعى ، هو اختفاء قوانينه وسننه النغمية وانهدامها ، بحيث لم يعد باقيا منها إلا رسم واحد هو رسم التفعيلة ؛ وهو ـ وحده ـ لا يكفى لإقامة موسيقاه وأركانها التى تداعت وتهاوت . وقال أنصار الشعر التقليدى : ليس ذلك كل ما تهاوى من أركان الشعر العربى ، فقد تهاوى أيضا ركن مهم هو ركن الصياغة الشعرية ، وكان قد عمد بعض أصحاب الشعر الحر إلى اختيار بعض ألفاظهم من لغة الحياة اليومية ، وأصرّوا إصرارا على أنه لا بأس من استخدام بعض الألفاظ العامية أحيانا ، مادامت أكثر دلالة على ما يريد الشاعر نقله إلى الجماهير . وتعالت أصوات تُنادى بأن ذلك إسفاف بالشعر وهبوط به إلى معان سوقية تافهة ، ليست من الشعر ولغته الوجدانية فى كثير ولا قليل . وإنها لنقيصة كبرى ـ كما قالوا ـ أن ينحطَّ الشعر إلى لغة السوقة المبتذلة ، العارية من كل شعر وفن ، وأن يزايل لغته المصقولة الرصينة إلى لغة العامة التى لا تنميق فيها ولا روعة .

وقد كان ردُّ أنصار الشعر الحر الجديد بأن تغييرا كاملا شاملا حدث فى حياة العرب من جميع جوانبها السياسية والاجتماعية والاقتصادية ، وحرى أن يحدث ما يماثله فى الشعر ، حتى نفكه من أغلال مضامينه العتيقة ، ونجعله أكثر مرونة وطواعية للتعبير عن حياتنا وحياة مجتمعنا وما نعيش فيه من أحداث وظروف ومواقف وملابسات . وهو لذلك ينبغى أن يَدْنُوَ منا ، وأن يكون ترجمانا صادقا عن حياتنا ووقائعها ، دون ما تعودناه فى الشعر العربى من صقل أجوف ، ومن زخرف متكلف ، يتحول إلى ما يشبه حجابا بين القارئ وما تحمل الأبيات من معان أحيانا ، دون أن يفيد شيئا فى الدلالة على دقة شعور أو رقة حس . ويقولون : أى لغة يُراد للشاعر الحر أن يستخدمها ؟ هل يستخدم لغة الجاهليين التى اتسعت بينها وبين حياتنا الآماد بحيث لم تعد تعبِّر عنها ولا تستطيع هذا التعبير ؟ أو يُراد له أن يستخدم لغة العباسيين ، وهى لغة عالم مختلف عن عالمنا الحاضر بأحداثه ووقائعه ؟ ومع ذلك فالعباسيون أنفسهم طوروا لغة الشعر ، نافذين إلى عربية مولدة جديدة ، تقوم على الألفاظ الوسطى بين لغة البدو الجافة الحوشية ولغة العامة السوقية المبتذلة ؛ وبذلك احتفظوا للغة الشعر بالرصانة الموروثة فيه ، وأضافوا إليها غير قليل من الصفاء والنصاعة والعذوبة ، بل إن من العباسيين من قصد قصدا إلى أن تكون ألفاظه ـ فى بعض قصائده على الأقل ـ قريبة قربا شديدا من لغة الحياة اليومية ، حتى تفهمها العامة فى يُسْر وبدون أى حجاب لفظى يستر عنها معانيها ، أو يخفى شيئا منها أى خفاء ، على نحو ما هو معروف عن **أبى العتاهية** وقصائده التى كانت تتغنَّى بها العامة ، ملاَّحين فى دجلة وغير ملاحين .

ويؤكد انصار الشعر الحر الجديد كلامهم بأن اللغة وسيلة للتعبير . وهى وسيلة ينبغى ألا يصبح الشاعر ملكا لها ، بل ينبغى أن يظل هو الذى يملكها ويسخرها لنفسه ولغته وشعره ، وما يعبر عنه من دفقات شعورية أو وجدانية . فإن انعكس الوضع وأصبحت هى التى تملكه وتصرِّفه ، جمد الشعر وأصبح يرسف فى أغلال من المحاكاة والتقليد لصيغ الشعر السالفة ، كما حدث فى العصور المتأخرة ، إذ أصبح الشعر ضربا من الغثاء المكرر ، فى غير دلالة حقيقية على حس أو شعور ، وإنما يدل على احتذاء ومعارضة لهذا الشاعر السالف أو لذاك . فإن أضاف الشاعر إلى ذلك محسنا من محسنات الشعر عُد ذلك آية نبوغ ، والنبوغ برئ منه ، إنما هو آية تكلف مقيت ، تكلف يعجز صاحبه عن تصوير أى موقف من مواقف مجتمعه وحياته .

وحرى بالشعر الصادق أن يثور على ذلك كله ثورة عنيفة ؛ وهو حقا قد ثار على يد **البارودى** ومدرسته وممثليها من أضراب **شوقى وحافظ** ومن حاكاهم واتبعهم فى دروبهم التى سلكوها ؛ إذ نصبوا فيها أعلاما لشعر سياسى ووطنى واجتماعى وتاريخى ، مغنِّين عواطف الشعب المصرى والشعوب العربية غناءً حماسيًّا ملتهبا ، مصورين آمال الأمة وآلامها ومطامحها فى الإصلاح وفى الحياة الحرة الكريمة واستضاء **شوق** بالآداب الغربية فنظم قصصا حيوانيا بديعا ، وعرَّب الشعر التمثيلى ومسرحه تعريبا تاما . وخلفهم جيل دعا - على هدى الشعر الغربى - إلى التجديد فى بناء القصيدة بحيث تسرى فيها وحدة عضوية دقيقة ، ودعا أيضا إلى التجديد فى موضوعاتها بحيث تكون حديث نفس إزاء الكون وأسراره ، والحياة الإنسانية وما يجرى فيها من آلام وآمال ، على نحو ما هو معروف عن **شكرى** وصاحبيه **المازنى والعقاد** . ولم تلبث أن خلفت تلك المدرسة مدرسةٌ تتغنَّى العواطف الذاتية الشخصية الفردية ، مستضيئة بالمدرسة الرومانسية الغربية .

ويقول أنصار الشعر التقليدى إن كل هذه المدارس فى شعرنا الحديث قد تغير المضمون فى أشعارها ولم تجد حاجة إلى تغيير لغة الشعر وموسيقاه ، إذ ظلت تتمسك بالجزالة والرصانة حينا ، وبالصفاء والعذوبة حينا آخر . وحقا ظهرت فى تضاعيف أشعارها ودواوينها أنماط من الشعر الدوْرى الذى تتلاقى فيه القوافى منوعة تارة ومتقابلة تارة أخرى ، كما ظهرت أنماط من الموشحات التى تتنوَّع فيها القوافى كما تتنوع الأوزان ، ولكن هذه جميعا لها سند قديم فى الشعر العربى عند الأسلاف وما أحدثوا من موشحات ومنظومات دورية كثيرة ؛ **فهى لا تنفصل عن** أنغام الشعر العربى ولا تشذ على ألحانه ؛ وأيضا هى لا تنفصل عنه ولا تشذ على لغته وصياغته . أما الشعر الحر الجديد فإنه تتعارض - على الأقل - بعض منظوماته فى صياغتها مع الشعر العربى كما تتعارض معه فى نزعة التطريب والتغنى به . وكيف يتغنى شخص بشىء منه وسطوره تتوالى وكأنه مقالة يقرؤها القارئ دون توقف ، ودون رَيْث أو تمهل ، ليفكر فيما قرأ فيه ؛ إذ لا توجد فى منظوماته أى نقط ارتكاز يتوقف عندها القارئ ويعيد النظر فيما قرأه ، فضلا عن أنه لا يستطيع أن يقتنص منه سطرا أو سطرين أو سطورا ليرددها وينشدها . يساعده فى ذلك بعض ما تحمله من رنات إيقاعية ، وأى رنات ! لقد فَقَدت القافية بكل صورها المتنوعة ، من متقابلة ومتلاقية ، فقدت كل ما يحرك فى النفس الطرب .

واتسعت هذه المعركة وتطاير فيها شرر كثير . وكنت أديم التفكير فى هذا الشعر الحر الجديد وما يحتدم فيه من رغبات حافزة فى صدور الشباب ، يريدون التغيير الشامل . إنهم لا ينكرون ما حدث من صور حديثة عند أصحاب المدارس التى ألممنا بها ، ولكنهم يريدون السعة فى التغيير ، وأن يتناول كل ما يتصل بالشعر من مضمون ومن موسيقى ومن لغة . وكنت أتعاطف مع وجهة نظر هؤلاء الشبان ، لسبب مهم ، هو أنهم مجتهدون ويحاولون التجديد فى الشعر إلى أقصى حد . ومع ذلك كنت أراجع نفسى وأحصى ما فى الشعر الحر من نواقص فى الموسيقى والصياغة ، وسرعان ما كانت تتبدد هذه المراجعة ، وأقول **إن المسألة تتوقف على شعراء نابهين يتلافون هذه النواقص بحيث يلائمون بين إيقاع شعرهم وإيقاع الشعر الموروث ملاءمة تهيىء له نظاما متسقا من النَّسب اللحنية والنغمية** . وكنت أقول **إن هذا يتطلب شاعرا له من نفاذ البصيرة ، ومن الفطنة الذكية ، ومن الإحساس الرقيق والشعور المرهف ، ما يتيح له أن يحدث هذا الإيقاع المأمول للشعر الحر** ، ولابد أن يتحمل فى سبيل ذلك من اللغب الشاق والعناء الممض ما يدفعه دفعا إلى أن ينفق فى ذلك أياما طويلة ولتكن حتى أعواما ؛ إذ ليست الأعوام شيئا بالقياس إلى اكتشاف إيقاع نغمى وطيد للشعر الحر ؛ إيقاع تفيد ألحانه وأنغامه من إيقاع الشعر الموروث وما تفرَّع عنه قديما من الموشحات والأشعار الدورية .

وبالمثل كنت أفكر فى صياغة الشعر الحر وما حدث لها من إسفاف ، على الأقل ، فى بعض منظوماته إن لم يكن فى كثير منها . وكنت أعلق أهمية كبيرة على هذا الشاعر المذكور آنفا ، وأقول إنه **لابد أن يتغذى بالصياغة الشعرية الموروثة ، لكن لا على أن يفنى فيها ؛ فإن ذلك يعنى الجمود والفناء ، وإنما على أن ينمو من خلالها نموًّا يؤكد الاستمرار فى شعرنا ، لا أن هناك قلاعا من الصياغات وحصونا يتعلق بها الشاعر ؛ فإن ذلك يعوق نشاط الشعر بل قد يدفعه دفعا إلى الأجداث والقبور فلا تكتب له حياة أبدا** .

وكنت أعود مرارا إلى التفكير فى مضمون الشعر الحر وأنه ينبغى أن يتسع فيه التجديد ، ولكن كيف يصل أصحابه إلى ذلك ؟ وكان فى رأيى أن الوصول إلى ذلك ميسَّر لمن يصلون أنفسهم بالتراث الأدبى العالمى ، حتى تنفتح أمامهم آفاق من الفكر والشعر لا عهد لهم بها من قبل ، يجوسون خلالها فى دروب الشعر الغربى الحديث ، وفى مناهل الفكر الفلسفى العالمى ؛ وهى كلها عوالم جديدة ، عوالم تجذب القارئ إليها ليتوقف طويلا إزاء جنباتها المختلفة . وبدون ريب سيستولى عليه منزع من منازع الفكر أو الشعر الغربى ، ويعيش فيه طويلا معيشة تمكنه من تحول واسع فى تصور التجديد الذى يريده لمضمون شعره الجديد ؛ تحول يثير فيه ما لا يحصى من الخواطر والأفكار والخوالج والمشاعر ، فإذا هو ينظم شعرا جديد المضمون بكل ما تحمل هذه الكلمة من معنى ؛ المضمون الذى يغذى الناس غذاء شعريا رفيعا لا يملكون إزاءه إلا أن يعجبوا به إعجابا متصلا .

ـ ٢ ـ

وما إن روَّعنى نبأ تلبية روح الشاعر المبدع **صلاح عبد الصبور** لبارئها حتى أخذت أقرأ دواوينه الستة . وكنت كلما قرأت فيها ازددت إعجابا به . وإيمانا بأنه رائد الشعر الحر الجديد ، الذى وقف عليه حياته ، وبذل فيه كل ما استطاع من جهد خصب ، حتى يتمَّ له رسوخه واستقراره . **وودِدتُ لو أنى عكفت على قراءة دواوينه فى حياته ؛ إذن لبادرت ـ حينئذ ـ إلى الكتابة عنه وعن ريادته للشعر الحر الجديد وما قدم فيه من منظومات بديعة ، أتاحت له بحق أن يثبت داخل دوائر الشعر العربى ويجد له فيه مكانا رَحْباً .**

وكان أول ما راعنى فى دواوين **صلاح** المضمون الجديد الذى صاغ فيه شعره ، وهو مضمون لم يعثر عليه صُدْفة ، وإنما تعب أشد التعب وأضناه حتى ظفر به من خلال قراءاته فى الشعر العربى وخاصة **لأبى تمام والمتنبى وأبى العلاء** (وقد كان أكثر تعلقا بآخرهم ، لعمق تفكيره فى الإنسان وهمومه فى الحياة) ، وأيضا من خلال قراءاته فى الشعر الغربى وخاصة **لإليوت** ، وفى الفلسفة الغربية وعلم النفس وأصحاب نظرياته ، وكذلك من خلال قراءاته للكتب السماوية وللتصوف والمتصوفة من أمثال **الحلاج وابن عربى** . لقد وُجِد إذن للشعر الحر الجديد الشاعر واسع الثقافة ، المطلع على التراث الأدبى والفكرى العالمى وكل ما يتصل به من نظم سياسية واجتماعية . وكل ذلك يُسيغه ويستحيل شَذَى عَبِقا فى مضمون شعره .

وهو مضمون يضطرم فيه ـ منذ ديوان الشاعر الأول «الناس فى بلادى» ـ أمل قوى فى أن ينعم الإنسان بالحرية والعدالة . ويظل هذا الأمل مضطرما فى دواوين صلاح التالية . ويسرى فى ديوانه الأول قلق وحيرة لا ضفاف لهما ؛ فالظلام يترامى حوله على كل شئ ؛ فكل ما فى الوجود والحياة حالك شديد السواد ، وكأن الدنيا خلت من الأعياد والمسرات ، إذ لم يبق بها سوى الألم واللوعة ورحلة الضياع فى بحر الحداد أو بحر العدم ، والبوم يصيح ، والدخان يخنق الأنفاس ، وقطط تموء من هول المطر ، وكلاب تتعاوى ، ورعود ، والعام عام جوع ، وينشد الشاعر :

يا صاحبى ! إنى حزين
طلع الصباح فما ابتسمتُ ولم يُنِرْ وجهى الصباح
وخرجتُ من جوف المدينة أطلب الرزقَ المتاح
وغمستُ فى ماء القناعة خبز أيامى الكَفاف ....
حزن تمدَّد فى المدينة
كالأفعوانِ بلا فحيح

حزن طويل ضرير لا نهاية له ، من الجحيم إلى الجحيم ، حزن مقيم لا يبرح ولا يريم ، يفترش الطريق ، فأين المفر ؟ . ويتمنى **صلاح** أن لا يفارقه الظلام ، فرماح النور تشقيه ولا منقذ ولا مغيث . ويفتتح ديوانه الثانى : **«أقول لكم»** . بمنظومة عن **«الشئ الحزين»** المكنون فى النفس . وتهمى الدموع ، ويموت فلاح والتراب ملء يده ، والفأس بجانبه . وتخطُّ الأقدار للشاعر الغربة وأعواما فى التيه . ويداعبه أمل . ويحلم بيوم الثار من التتار . ويصرخ لو هران . ويترنم بالحب ويشدو به . وسرعان ما يكظمه ، ويتراءى له مرارا طائف الموت . وكل شئ يموت . ويناضل الفارس القديم فى الديوان الثالث وقلبه حزين ؛ فكل ما حوله يبعث فيه البكاء . وهو يعود إلى مدينته ؛ يعود شريدا على أبوابها لا مأوى ولا ملجأ ، ويغوص فى عينى صاحبته السوداوين ، «عينان كسِرْدابين» ، كما يقول ، عينان عميقتان موتا ، غريقتان صمتا . وإن الصمت ليخيِّم من حوله على كل شئ ، حتى على جنادب الحقول . ومن حين إلى حين نحس بنور خافت ضئيل يهبط إليه من أحد أركان السماء :

كان بلا زادٍ يسيرْ
فى المهمة المهجور
وفجأة لاحت له بشارة بيضاءْ
راية من نورْ
راحة من نور

وأروع قصائد الديوان قصيدته البديعة التى اختارها عنوانا له : **«أحلام الفارس القديم»** . ونحس فى مقاطعها الأولى بفرحة المحب العاشق ، فرحة ما بعدها فرحة ، إذ يتمنى لو كان مع صاحبته كغصنى شجرة وهو يرسم حياتهما الهنيئة حينئذ فى الربيع والخريف والشتاء ، بل لو كانا موجتين تتراقصان على حافة شاطئ وقد خلصتا من كل الشوائب ، من الرمال ومن المحار ، وتراهما سحابةٌ ، فترشفهما ، ويعودان من البحار إلى السماء ثم يعودان من السماء إلى البحار ، فى دورة دائمة ، بل لو كانا نجمتين تضيئان للعشاق المسافرين ، وللحزانى الساهرين ، حتى إذا انطفأ ضوءهما استحالا دُرَّتين لا معتين بين حصى كثير ، ويراهما ملاك ، فيلتقطهما ويرشقهما فى المفرق الطهور ، بل لو كانا جناحى طائر النورس الرقيق الذى لا يبرح المضايق فى أعالى البحار ، محلقا فوق هامات السفن مبشرا الملاح بالوصول وسلامته ، موقظا فيه الحنين للأحباب والديار . **وفى وسط هذه الأحلام المفرحة يفيق الفارس القديم من حلمه ، ويفتح عينيه ، فإذا هو قعيد على رصيف عالم يموج ـ كما يقول ـ بالتخليط والقمامة** ، وينشد صاحبته :

قد كنت فيما فات من أيام
يافتنتى محاربا صلبا وفارسا هُمامْ
من قبل أن تجلدنى الشموس والصقيعْ
لكى تذل كبريائى الرفيع
وكنت عند ما أحسّ بالرثاء
للبؤساء الضعفاء
أودلو أطعمتهم من قلبى الوجيعْ

وهكذا اكفهرَّ الجو وامتد الظلام الموحش حول **صلاح** : الظلام الذى لا يزايله ، إذ يستشعر دائما هموم البؤساء الذين يتجرَّعون آلام البؤس والتعاسة والشقاء ، والذين لا يجدون ما يتبلغون به ويسدون رمقهم ؛ فدائما جوع ومسغبة ، ودائما ظمأ وحرمان . ثم تكون كارثة الهزيمة فى

يونية سنة ١٩٦٧ ، ويُصْدر بعدها ديوانه «**تأملات فى زمن جريح**» . **وهو يئنّ فيه أنينا لا ينقطع لهيبه فى فؤاده ، ولا يُطفئ لظاه أى شىء ، حتى الصلاة والابتهال إلى الله لا يطفئانه ولا يخمدانه ، فهو مستعر الأوار ، يرمى دائما بشرر لاذع . ويشعر صلاح** كأنه ابن سبيل شريدٌ جائع مهان ، ولا يعود يذكر شيئا من الماضى البعيد ، حتى وطنه غاب عنه اسمه كما يقول ، بل حتى اسمه غاب عنه ، بل نسيه بعد أن كان محفورا هو واسم الوطن فى ذاكرته . إنه يعيش فى إعياء لا يماثله إعياء ؛ يعيش مقهورا مخذولا كاسف البال ، يتخذ الظلام له سترا ، ويضرع إلى ربه مستغيثا أن يخلصه من هذا العذاب الذى استحالت الأعياد فيه مقابر ومآتم ، وتغمره حيرة ، ويغمره قلق لاحدود له ، ويتعذب عذابا لم يتعذبه أحد . لقد أصبحت الحياة كلها عذابا فى عذاب وآلاما وأهوالا ثقالا . **وبنفس هذا الصوت المملوء ألما وحزنا وحسرة ولوعة نظم ديوانه «شجر الليل»** ، مصورا محنة مصر بالكارثة ، وكذب ظنها فى النصر ، وخيبة أملها المفاجئة ، وهو يرتجف فزعا وهلعا ، منكسر الخاطر وكل ما حوله يموت ، لا الإنسان فحسب ، بل حتى الليل والصباح ، **ويشعر كأنه أصبح كأسا فارغة ، يتقطر فيها الزمن الميت ، وتتراءى له مدينته مجروحة جرحا عميقا ينزّ دماً لا يرقأ ، ويحس كأنه يهوى فى قاع بئر عميق معتم مظلم لا قرار له ، وتدور فى نفسه أسئلة تخنقه ، وتقض عليه مضجعه كل مساء وكل صباح .**

ثم يكون نصر أكتوبر سنة ١٩٧٣ ويُنزل جنود مصر البسلاء بالجيش الإسرائيلى فى سيناء هزائم ساحقة ، ويمتلئ قلب صلاح فرحا وابتهاجا مع شعبه ، ويُحيى أول جندى رفع على سيناء علم الوطن المفدَّى ، منشدا :

تمليناك حين أهل فوق الشاشة البيضاء
وجهك يلثمُ العلما
وترفعه يداك
لكى يحلّق فى مدار الشمس
حرَّ الوجه مقتحما
ولكن كان هذا الوجه يظهر ثم يستخفى
ولم ألمح سوى بسمتك الزهراء والعينين
ولم تُعلن لنا الشاشة نعتا لك أو إسما
ولكن كيف كان اسمٌ هنالك يحتويك
وأنت فى لحظتك العظمى
تحولت إلى معنى كمعنى الحبِّ
معنى الخير معنى المجد معنى النور
معنى القدرة الأسمى

وصلاح يصور فى هذا النشيد فرحة كل مصرى راى علم وطنه على شاشة التليفزيون ــ يرفرف على سيناء ، أو قرأ خبر دفعه على تلك البقعة من أرضنا الطيبة . وودَّ كل مصرى ــ حينئذ ــ لو عانق العلم أو قبَّله ، كما قبَّله الجندى الذى رفعه بيديه شامخا إلى عنان السماء وهو يبتسم وعيناه تلمعان بفرحة الظفر الباهر . وإنه لجندى مصرى من جنودنا المجهولين البررة الذين يفدون بقاع الوطن وحبات رماله بدمائهم الزكية ؛ غير ملقين بالاً لمجدٍ سوى مجد مصر الحبيبة ، ولذلك لا يعنيهم ذكر أسمائهم وتسجيلها . فأسماؤهم لا تهمهم ، إنما يهمهم وطنهم وعلمه الذى ينبغى أن يخفق دائما فوق الذرى الشماء . وتتوالى أجزاء النشيد وكلماته حاملة وهج الفرحة وكأنها عطر للأبصار والآذان . ويتلو **صلاح** النشيد بنشيد ثان لتحية أول مقاتل عانق تراب سيناء وقبَّله ، بنفس العطر ونفس الفرحة .

ويعود إلى **صلاح** صوته الشارد ، **ويوقِّع على أوتار قيثارته طائفة جديدة من قصائده يودعها ديوانه الأخير** : «**الإبحار فى الذاكرة**» ، ويجعل تحية الجنديين السالفين فاتحته ، وتعلو نبرة صوته ، **فلم يعد الصوت الخافت المبحوح الذى طالما ردّده أيام الجفاف والجدب والصقيع والظلام والألم واللوعة والسأم والملل ؛ فقد أخذ يستعيد بهجته بالحياة وبأمسياته فى عُرْس الشعر والموسيقى والألحان والضحك الجذلان والرقص الفرحان** . ويعود إليه شغفه الشديد بمدينته ، وينتشى ، وتتسع به النشوة ، ويتنقَّل بين صحو ومحو ، وهما مبثوثان فى شعره من قديم ، ويحاول الاقتراب من الفيض الروحى الصوفى . وقد جعله ذلك يمزج حبه فى بعض منظوماته بنفحة صوفية . ومعروف أن المتصوفة يبثون الحبَّ الإنسانى فى وجدهم الإلهى . ويعكس **صلاح** الموقف أحيانا ، فيبثُّ فى حبه الإنسانى وجدا شبيها بوجد الصوفية ، وقد أتاح ذلك لأشعاره سعة فى المعانى وإيحاءاتها بحيث أصبح يكثر فيها الرمز والتأويل .

ومرَّ بنا فى صدر حديثنا عن مضمون شعره أنه **يضطرم فيه أمل قوى فى أن تسود الحرية والعدالة الحياة الإنسانية ، فلابد من الحرية حتى تصان كرامة الإنسان ، وحتى لا تُهْدر شخصيته ، ولابد من العدالة حتى لا يستعلى الأقوياء على الضعفاء** . ولا يغيب فى شعر **صلاح** إيمانه بقدسية الدين ، ومن حين إلى حين يتجه إلى ربه خاشعا متوسلا ضارعا ، ونشعر أنه يجد الطمأنينة والأمن دائما فى رحابه . ومعنى ذلك أننا لا نجده فى دواوينه ملحدا إلحادا يعصف بإيمانه ، إنه شاعر مخلص لوطنه يؤمن بمقدساته ، ويحرص حرصا شديدا على الحرية ، وأيضا على العدالة ، بل إنه فى شغل بها دائما حتى لا يرى بائسا محروما .

ولعلى أكون ــ بكل ما قدمت ــ أوضحت بعض الإيضاح مضمون الشعر الحر الجديد عند **صلاح** ، **وأنه استطاع حقا أن يستحدث لهذا الشعر مضمونا مخالفا كل الخلاف لمضامين الشعر السالفة** ، مضمونا يشغل بالإنسان وهمومه ومطامحه من خلال مواقف شتى فى الحياة ، وقد داخلت هذا المضمون وخالطته عناصر كثيرة من التراث الأدبى والفكرى العالمى ، عربيا وغير عربى .

وكل ما قلته عن مضمون الشعر الحر الجديد عند صلاح إنما يصور ظاهرا منه ولا يصور بدقة باطنه ومحتواه وما يحمل من رموز مشعة ، ومن وميض وبريق وتلألؤ . ومهما أوضح صلاح بعض جوانبه وسلط عليها من الأضواء ما يكشفها ، تظل كثرة من منظوماته مضاءة نصف إضاءة وقد تزيد الإضاءة وقد تنقص . وكل ذلك يفسح فى شعره للسعة فى إيحاءات معانيه عن طريق ما تعرض فيه من صور وخيالات فريدة مبتكرة . وليس ذلك فحسب ، فإن كثيرا منها توشك وشائج الحس وروابط العقل أن تهن فيه وهنا شديدا .

ـ ٣ ـ

وأسلفت أننى حين اشتدت المعركة بين أنصار الشعر التقليدى والشعر الحر التجديدى كنت أطيل النظر فى نواقص الإيقاع الموسيقى لهذا الجديد ، وأقول فى نفسى إنه لابد أن يظهر فيه شعراء نابهون يعايشون إيقاع الشعر الموروث ، ويشتقون منه نظاما نغميا جديدا يتلاءم معه ويشبع النزعة التجديدية عند أصحاب هذا الشعر وناظميه ، على نحو ما حدث فى الموشحات الأندلسية من المزاوجة بين أوزان وأوزان ، والمخالفة بين قواف وقواف ؛ إذ تتألف الموشحة ـ كما هو معروف ـ من مراكز متحدة الأوزان والقوافى ، تليها أدوار تختلف قوافيها وتتنوع من دور إلى دور . ولاحظ الأندلسيون ـ بحسهم الدقين ـ أن أنغاما سقطت من إيقاع الموشحة ، فتلافوها بتقصير الشطور ، حتى لتصبح الموشحة الجيدة أحيانا أوفر أنغاما من القصيدة التقليدية ، مما أتاح نفن التوشيح ازدهارا فى الأندلس ، وأن تحاكيها فيه البلدان العربية إلى اليوم ، إذ وجدت فيه إيقاعا موسيقيا زاخرا بالنغم . وهو ما جعلنى آمل للشعر الحر شاعرا مرهف الحس رقيق الشعور ، يستدرك ما فات هذا الشعر من وحدة البيت ووحدة الشطر ودنات القافية المردَّدة ، مستعينا فى ذلك بمخالطة الإيقاع الشعرى الموروث مخالطة خصبة ، بحيث يصوغ منه للشعر الحر إيقاعا جديدا له نسبه النغمية ، وأوضاعه اللحنية الجديدة .

وبمجرد أن أخذت فى قراءة الديوان الأول لصلاح : **« الناس فى بلادى »** وإذابى أجد نفسى أمام الشاعر الذى كنت أنتظره وأنتظر منه أن يهيئ للشعر الحر إيقاعه النغمى الجديد ؛ **فقد تمثل بقوة إيقاع الشعر الموروث ومضى يستغلُّه فى إيجاد الإيقاع المنشود للشعر الحر ، بحيث يتواصل الإيقاعان تواصلا لا ينقطع** . ولكى يتضح لنا جهد **صلاح** فى إيجاد هذا الإيقاع الشعرى الجديد نذكر ثانية ما قلناه فى غير هذا الموضع من أن الأسلاف فرَّعوا منه إيقاعات متنوعة ، وأقصد إيقاع الموشحات المذكورة آنفا ، وإيقاعات الشعر الدورى ، وجميعها تتمسك بفكرة الشطر والبيت وتنوَّع القوافى فيها تنوعا واسعا . وكان قد سبق أصحاب الشعر التعليمى إلى استحداث الشعر المزدوج ، الذى تتحد القافية فيه بين كل شطرين فى البيت وتتغير بتغير الأبيات . وكل تلك الألوان الشعرية وإيقاعاتها تمثَّلها **صلاح** تمثلا دقيقا ، وأخذ يخضع تشكيلات الكثرة الغالبة من منظوماته لها . وليس معنى ذلك أنه ألغى فى منظومة الشعر الحر فكرة السطر ، بل لقد أبقاها ، لأنها من جوهره وصميمه ، وأبقى معها ما يميزها من الطول أحيانا ، ومن القصر أحيانا . ونحن لانكاد نمضى معه فى الديوان الأول المذكور آنفا حتى نقرأ قصيدته : « هجم التتار » . وهو يستهلها على هذا النمط :

هجم التتار
ورموا مدينتنا العريقة بالدمار
رجعت كتائبنا ممزقة وقد حمى النهار
الراية السوداء والجرحى وقافلة موات
والطبلة الجوفاء والخطو الذليل بلا التفات

وتتوالى المنظومة على هذه الشاكلة مقفاة ، وتارة يتكون السطر من تفعيلة واحدة ، كما فى السطر الأول ، وقد يتكون من ثلاث تفعيلات كما فى السطر الثانى ، أو من أربع ، كما فى السطور الثلاثة التالية ، وقد يتكون من تفعيلتين ، كما فى بعض السطور الأخرى من المنظومة . والمهم أن الشاعر أعاد بحسَّه الموسيقى المرهف القافية إلى كل سطرين من المنظومة ، على طريقة الشعر الدورى ، حتى يمتع قارئة برناتها الموسيقية . ونمضى مع صلاح إلى قصيدته : « عيد الميلاد » ونقرأ فى فاتحتها :

نزح المساء ولم أزل أحيا بأحلام النيام
أرد النهار يقلقى سأمان من هول الزحام
ماذا على لو انعطفت لغرفتى حتى أنام
وأغوص فى بحر السلام

والقافية الميمية متحدة فى هذا الجزء المكوَّن من أربعة سطور ويمكن أن يعدّ كل سطر من السطور الثلاثة الأولى بيتا من مجزوء الكامل ، كما يمكن أن يعد السطر الرابع شطرا من هذا المجزوء . ويلى هذا الجزء من المنظومة خمسة أجزاء بعدد سطوره وتفاعيله ولكل جزء قافية موحدة . **والمنظومة ـ بذلك ـ لا تعاقتتعانق مع القصيدة التقليدية بقافيتها فحسب ، بل تتعانق أيضا بسطورها التى يمكن أن تتوزع على شطرين فتصبح من مجزوء الكامل . وهو تشكيل فى إيقاع الشعر الحر عند صلاح يوضح ـ من بعض الوجوه ـ التواصل الوثيق بينه وبين إيقاع الشعر التقليدى** . ونقرأ فى مطلع منظومته التالية : **« سوناتا »** :

ولا تشغلى إننا ذاهبان
إلى قرية لم يطأها البشر
لنحيا على بقلها لا الحياة
تضن علينا ولا النبع جف
ونصنع كوخا حواليه تلٌّ
من الورد باحته والسجف
ويافتنتى اسأمى رحلتى
وغربتنا المرفا المنتظر

والمنظومة من وزن المتقارب ، وهى مشطرة تماما مثل القصيدة التقليدية ، وكل ما هناك أن الشاعر على هدى شعر الأسلاف الدورى وحد القافية بين البيتين الأول والرابع ، وكذلك بين البيتين الثانى والثالث . وبنفس الصورة نظم الجزء الثانى فى المنظومة . أما الجزء الثالث والأخير فأضاف بيتين فيه إلى البيتين الأول والرابع بنفس قافيتهما . ويتابع **صلاح** هذه الصلة الوثيقة بين إيقاع الشعر الموروث وإيقاع الشعر الحر ، حسب رؤيته الموسيقية ، فينظم قصيدته **« الرحلة »** من البحر الكامل بقافية ميمية موحدة ، ماعدا البيتين الأخيرين فقافيتهما رائية وينتظم القصيدة التالية : **« الوافد الجديد »** على نسق الشعر الدورى الذى تتحد فيه قافية كل بيتين متواليين . ويفتتح قصيدته **« الأطلال »** على هذه الشاكلة :

أطلال .. أطلال
يمشى بها النسيان
فى كفه أكفان
لكل ذكرى قبر
وبينها قبرى

ودائما تتكرر قافية السطر الخامس فى الأجزاء التالية من القصيدة . على غرار ما نعرف فى المخمسات عند الأسلاف . إذ تتوالى فى أجزائها شطور أربعة ثم يلي شطر خامس تتكرر قافيته فى أجزاء المخمس المتعاقبة . وما نلبث أن نقرأ منظومته : «أناشيد غرام» وهو يستهلها بقوله :

يا أملا تبسما
يا زهرا تبرعما
يا رشفة على ظما
يا طائرا مغرِّدا مترنِّما
ما حط حتى حوَّما

ولا يلفتنا هنا فقط اتحاد القافية فى هذا الجزء من المنظومة ، وكذلك اتحادها فى الأجزاء التالية ، بل يلفتنا أيضا قصر السطور . وأكبر الظن أن الموشحات الأندلسية هى التى ألهمت الشاعر هذا النمط القصير السطور ؛ فإن الأندلسيين ـ كما أسلفنا ـ تنبهوا إلى ما يحدثه قصر الشطور فى موشحاتهم من وفرة الأنغام ، فحاكاهم صلاح فى هذا النسق الموسيقى البديع .

ولا نريد أن نطيل بعرض تشكيلات كثيرة من الإيقاع الشعرى عند صلاح . فحسبنا ما ذكرناه . وهو كاف لبيان **أن إيقاع الشعر الحر الجديد عنده ينبثق من أحشاء الإيقاع فى الشعر الموروث** . وحقا قد يختفى الترديد للقافية من بعض منظوماته أو من بعض أجزائها ، ولكنه كثيرا ما يتلافى ذلك بحسن اختياره للفظ والصياغة . ومن المؤكد أنه وصل وصلا بديعا بين إيقاع منظوماته وإيقاع الشعر التقليدى . وفى رأينا أنه أصبح حريا أن يوجد عروضى فطن نافذ البصيرة ـ مثل الخليل بن أحمد ، واضع عروض الشعر العربى فى العصر العباسى ، أو مثل ابن سناء الملك ، واضع عروض الموشحات فى العصر الأيوبى ـ كما يضع للشعر الحر الجديد نسبه اللحنية ، ومقاييسه النغمية ، مستعينا بما استحدث فيه صلاح وغيره من منظومات متنوعة . تلذ بجرسها وإيقاعها الأسماع والآذان .

ـ ٤ ـ

وكان قد شاع عن الشعر الحر الجديد أن ناظميه لا يرون بأسا فى استخدام الكلمات العامية أحيانا فى منظوماتهم . وأنهم لا يعنون بصياغتهم إلا نادرا ، مما أدخل الرثاثة والغثاثة على كثير من نماذجهم . غير أن ذلك إنما يصدق على طائفة منهم لا تجلى فيه ، أما المجلون ، وفى مقدمتهم **صلاح عبد الصبور** ، فإنهم يسعون به نحو الصياغة الفصيحة الناصعة ، بل كثيرا ما نشعر عند صلاح بأنه يحاول أن يختار لمنظومته الكلمات ذات الرونق والعذوبة . وهو شئ طبيعى لمن عنى بأن يغذى إيقاع الشعر الحر عنده بألحان الإيقاع فى الشعر الموروث كما رأينا آنفا ؛ **فهو يكدح فى الإيقاع الموسيقى ، وهو يكدح فى انتخاب ألفاظه** وصياغته ، وهو مع كدحه لا يحاول ـ بأى صورة ـ تمثل الصياغة واللغة التقليديتين ، لأن ذلك كان يعنى عنده وعند مدرسته التخلف عن العصر ، بل لقد سعوا ـ جادين ـ إلى التحرر منهما ؛ وهو ما جعل طائفة منهم لا تجد حرجا فى استخدام بعض الكلمات العامية واليومية . وطال الجدل فى ذلك . ونشر صلاح قصيدته «الحزن» وفيها هذه السطور :

ورجعت بعد الظهر فى جيبى قروش
فشربت شايا فى الطريق
ورتقت نعلى
ولعبت بالنرد الموزَّع بين كفى والصديق
قل ساعة أو ساعتين
قل عشرة أو عشرتين

وكان استخدام **صلاح** لهذه الكلمات مثار حملة عنيفة عليه . وفى رأيى أن أصحابها كانوا محقين ؛ لسبب مهم . ليس فى استخدامها . ولكن فى طريقة هذا الاستخدام . ذلك أنها استخدمت كما هى فى اللغة اليومية ، دون أن يضفى عليها أى بريق خيالى ، من شأنه أن ينقلها من استخدامها اليومى العادى إلى استخدام شعرى رائع . ونستطيع أن نتصور ذلك بوضوح حين نرجع إلى الأزجال الطريفة التى نظمها شوقى ، وكذلك إلى أزجال بيرم البديعة . فكل تلك الأزجال نظمت بلغة عامية . ولكنها على لسان شوقى وبيرم أصبحت أرفع من واقعها اليومى ، لما بثَّا فيها من مادة الشعر الخيالية وروحه ، وهى بذلك لم تعد كلمات يومية مألوفة . بل أصبحت كلمات شعرية ، لها نبض الشعر وحيويته وأخيلته مما يستثير مكنونات قلب القارئ وذهنه من المشاعر والخواطر ، وهو ما يغيب عن فكر كثيرين . وكان من حسن حظ الشعر الحر الجديد أن رائده حين حمل عليه النقاد حملتهم الشعواء لاستخدام الكلمات اليومية فى السطور السابقة عدل عن هذا الطريق . وبذلك حمى **صلاح** لغة هذا الشعر من العامية المسفة ، ودفع شعراءه إلى التمسك مثله بالفصحى السهلة البسيطة التى لا يحجبها عن القارئ أى حجاب من غرابة أو غير غرابة . **ومن المؤكد أن حسَّه بالكلمات كان حسًّا مرهفا ، مما أتاح للصياغة فى شعره الحر كثيرا من الصفاء والنصاعة والسلاسة** .

وحتى الآن لم أتحدث عن جانب فى الشعر الحر الجديد عند **صلاح عبد الصبور** لا يقل أهمية عن الجوانب السابقة ، وهو جانب الوحدة العضوية التى عمَّمها فى منظوماته . بحيث غدت كل منها بنية فنية متماسكة تماسك الأعضاء فى التمثال ، والألوان والخطوط فى اللوحة . **ومن يرجع إلى منظوماته يجده يوزع تجربته فى المنظومة على أجزاء لا توجد بينها خنادق ولا ممرات شعورية أو فكرية ، بل هى أجزاء متواصلة ، تنمو من خلالها التجربة حتى تتكامل تكامل الأعضاء فى الكائن الحى** . وحقا نجد عنده أحيانا منظومات قصيرة ، وكأنها تجارب لم تكمل ، رأى أن يثبتها بجانب الحشد الكثير من أخواتها التامة الكاملة ، التى توثَّق دائما الروابط بين أجزائها وحدةٌ عضوية نامية .

وكل ما قدمت إنما هو إلمام سريع بما أداه **صلاح عبد الصبور** فى دواوينه للشعر الحر الجديد من ريادة فى مضمونه وإيقاعه وصياغته وبنيته التامة التكوين ، ومعروف أنه بسط جناح شعره وحلَّق فى أجواء التمثيل ناظما طائفة من المسرحيات لقيت إعجاب الجمهور والنقاد ، ولا أرتاب فى أن الدارسين سيظلون ـ حقبا متطاولة ـ مكبين على شعره الغنائى والتمثيلى ، دارسين محللين مستنبطين .

عاشق الحكمة

حكيم العشق

عز الدين اسماعيل

« يا سيدى . إن الرغبة فى الحصول على المعرفة هى الشعور الطبيعى لدى البشر ، وأيما إنسان لم يفسد عقله ، سيكون على استعداد لأن يعطى كل ما يملك من أجل الحصول على المعرفة » .

دكتور جونسون

« إن كل دون جوان ينتهى إلى فاوست . وكل فاوست ينتهى إلى دون جوان » .

هيبل

١ -

كلما نما الوعى الحضارى لدى الإنسان كان أميل إلى التأمل فى ذاته وفى الآخرين . سواء رأى نفسه من خلال الآخرين أو رأى الآخرين من خلال نفسه . ولكن هذا التأمل ليس مجرد ممارسة لنشاط هو مهيأ له بطبيعته . تنتهى غايته مع فعل التأمل . بل هو نشاط توجهه رغبة خفية فى التعرف على النموذج أو مجموعة النماذج التى ينطوى كل منها على مجموعة من المقومات . والتى يرى الإنسان بعد ذلك نفسه ـ كما يرى الآخرين ـ من خلالها . ويكون النموذج أكثر فاعلية بمقدار رحابته وقدرته على ستيعاب عدد من المقومات التى تنبسط على مساحة بشرية واسعة . أو مساحة زمنية ممتدة . أو عليهما معا . وعندئذ يصبح من السهل رد المتفرق إلى الوحدة . أو رد الكثرة إلى المفرد .

النموذج البشرى إذن نموذج تجريدى . يتشكل من خلال التأمل . وهو عندئذ بمثابة المرآة التى ينظر فيها كل فرد بعد ذلك فيعرف إلى أى مدى هو ينتمى إلى هذا النموذج ، وهو أيضاً المرآة التى يعرض على صفحتها صور الآخرين فيعرف إلى أى مدى يتحقق النموذج فيهم ، بل أكثر من هذا أنه ربما عرض على صفحتها شعبا بأسره ليعرف إلى أى مدى يبسط هذا النموذج أو غيره جناحيه على أفراده . لكن النموذج يعود مرة أخرى ليجاوز كل الحدود المكانية والزمانية ، فهذا شرط أساسى من شروطه . وأعنى بهذا أنه قابل للانتقال من المكان والزمان اللذين أفرزاه لأول مرة ـ سواء على مستوى الواقع أو مستوى التأمل ـ إلى مكان وزمان آخرين . وفى هذه الحالة يخرج النموذج من إطاره الفردى أو المحلى لكى يصبح نموذجا إنسانيا .

١ ـ أ

وقد استطاعت البشرية ـ فى سعيها الدائب والتلقائى لأن تعى نفسها ـ أن تبلور عددا من هذه النماذج الإنسانية من خلال شخوص بأعيانهم ، طرحتهم الأسطورة حينا ، والواقع حيناً . وهؤلاء الشخوص هم فى حقيقتهم مجرد أفراد حين نرجع إلى سيرهم ، ولكن البشرية ـ حين تأملت ذاتها فيهم ـ رفعتهم من مستوى **الفردية** إلى مستوى **النموذج** . فالنموذج الأوديبى ـ على سبيل المثال ـ لم يعد هو « **الملك أوديب** »

الإغريق القديم ، بل أصبح نموذجا إنسانيا وحضاريا عاما ، له مقوماته التى تستطيع أن تراها متحققة فى أفراد كثيرين متميزين فى أزمنة وأمكنة مختلفة ، حفظ لنا التاريخ سيرهم ، ولا أريد أن أقول إنك قد تراها متحققة فى نفسك ! كما قد تستطيع - فى الوقت نفسه - أن تفسر فى ضوئها سلوكيات أساسية لشعب بعينه . ولأن الوعى الذى أدرك هذا النموذج أو ذاك قد انطلق فى البداية من شخص بعينه ، سواء كان أسطوريا أو واقعيا ، فقد أصبح النموذج نفسه يحمل اسم هذا الشخص ويعرف به . وبهذه الطريقة انتقل اسم العَلَم فأصبح مصطلحا . وهذا هو المغزى الحضارى لهذا اللون من النشاط الإنسانى ؛ أعنى تلخيص التجربة الإنسانية العريضة الممتدة فى كلمة واحدة (مصطلح) . وبهذا يتحول الواقع فيصبح وعيا أو جزءا من الوعى الإنسانى .

١ - ب

أما إن النموذج قادر على الانتقال فى المكان والزمان فلأن صفته الإنسانية تؤهله لذلك . فالدوافع الأساسية المشتركة بين أفراد الإنسان ، التى تشكل البيئة حينا وتتكيف وفقا لها حينا آخر ، تسمح دائما بإعادة استكشاف النموذج أو الوعى به . فالأرضية المشتركة من الدوافع الإنسانية هى التى تيسر للنموذج سبل الهجرة من بيئة إلى أخرى ، حيث يعود فيتشكل فى البيئة الجديدة وكأنه كشف جديد . وهذا الكشف الجديد لا يعنى أن النموذج لم يكن فى البيئة الجديدة متعينا فى أفراد منها ، قلوا أو كثروا ، بل يعنى أن إدراكه بوصفه نموذجا لم يكن قد تبلور فى الوعى . فإذا عدنا إلى النموذج الأودبى مرة أخرى رأينا أن الوعى به هو الذى مكن من إدراكه متحققا فى شخصية تاريخية كشخصية الشاعر الجاهلى **امرئ القيس**[1] ، أو فى شخصية روائية حديثة كشخصية **كامل رؤبة لاظ (بطل «السراب» لنجيب محفوظ)**[2] .

لكن هذا النوع من هجرة النموذج إنما يتحرك على المستوى العقلى الصرف ، فلا يؤسس بذلك وجودا حيويا . وإنما تتحقق الهجرة الحيوية للنموذج عندما يدخل فى نسيج الحياة الواقعة ، ليصبح ركيزة أساسية لنمط من السلوك ، وعنوانا لهذا السلوك فى الوقت نفسه .

بوضوح أقول : إن كل نموذج يمثل «بنية أساسية» لجانب من الوعى الإنسانى . وفى كل بيئة يتحقق «ما صدق» هذا النموذج دون الوعى به . وقد يسبق الوعى به فى بيئة قبل أخرى ، وعندئذ فإنه عندما يهاجر من بيئته إلى غيرها فإنه يلقى الاستجابة له .

على أن الاستجابة للنموذج الوافد بوصفه وعيا أو بنية أساسية من أبنية هذا الوعى ، لا تعنى بالضرورة التطابق المطلق بين أفراده المتعينين فى كل بيئة ؛ لأن البنية ليست أكثر من هيكل تصورى (تجريدى كما قلنا) ، أما التعين ، الذى يمثل سطح هذه البنية ، فإنه يقبل التنوع . والشأن فى هذا - بكل بساطة - شأن اللحن الأساسى الذى يقبل التنويع عليه دون أن يطمسه هذا التنويع أو يحرف فيه أو يحوله إلى لحن آخر .

٢ -

وفى ضوء هذه التصورات يمكننا الآن أن نقف عند نموذجين إنسانيين يمثلان إنجازا كبيرا للتأمل الإنسانى والوعى الحضارى على مدى أكثر من أربعة قرون ، وأعنى بهما نموذج «**فاوست**» ونموذج «**دون جوان**» . وأما إنهما نموذجان بالمعنى الذى قدمناه فيؤكده أننا نستطيع أن ننسبها فى يسر للنموذج فنقول : **النموذج الفاوستى ، والنموذج الدونجوانى** . بل أكثر من هذا أن جرى فى الاستعمال أيضا اشتقاق الصيغة الدالة على المذهبية من كلا النموذجين ، فصرنا نتحدث عن «**الفاوستية**» و «**الدونجوانية**» . وهكذا أصبح اسم العلم رمزا اصطلاحيا لمذهبا إنسانيا .

ومن حق القارئ أن يسأل الآن عن سبب اختيارى الوقوف عند هذين النموذجين وهو يتوقع منى - أو هذا فى الواقع ما انتويته - أن أتحدث عن **صلاح عبد الصبور** شاعرا . وأقول : إننى عندما عدت إلى قراءة شعر صلاح - وكثيرا ما قرأته من قبل - أدركت فى هذه المرة **أن ثراء هذا الشعر مرتبط بظاهرة أساسية ، تتمثل فى مجاوزته - فى الأغلب الأعم - للهموم والإثارات الوقتية العابرة ، ودورانه فى دوائر من الهموم الوجودية ، على الرغم من ملامسته الحميمة للأشياء وتغلغل حسه فيها . فهو إذ يملأ حسك بالأشياء لا يهدف إلى مجرد خلق المودة بينك وبينها ، بل يتخذ من ذلك وسيلة للإلقاء** بك فى دوامة همومه التى لا تكف عن الدوران ، لكى تغوص فى كل مرة حتى تصطدم قدمك بالقاع فتدرك أن أرض القاع هى دائما نفس الأرض . وفيما أنت تغوص معه فى أعماق همومه ستجد نفسك أحيانا وجها لوجه مع نموذج **فاوست** ، وأحيانا مع نموذج **دون جوان** . وقد تجد نفسك **مع هذين النموذجين فى وقت واحد** وهما فى حالة صراع ، يريد أحدهما أن ينفى الآخر ؛ **وقد تجدهما** متصالحين بل مندمجين فى كيان واحد . وهكذا جعلتنى قراءتى الأخيرة لشعر صلاح ، فى قصائده ومسرحياته ، فضلا عن بعض كتاباته النثرية التى يشرح فيها أفكاره ، أو التى توافق مزاجه مما يعرضه من أفكار الآخرين - جعلتنى هذه القراءة ، أستعيد نموذج **فاوست** ونموذج **دون جوان** ، وأرى فيهما مدخلا صالحا إلى عالم الشاعر ، يجلو كثيرا من جوانبه ، ويفسر لنا فى الوقت نفسه الظاهرة التى تميز بها هذا الشعر . وربما كان من الطريف أن الشاعر لم يكتب قصيدة أو مسرحية عن أىٍّ من هذين النموذجين ، على الرغم من أنهما شغلا حيزا ضخما من الشعر والمسرح فى الأدب الغربى . ولكن لعله لم يكن من الضرورى له أن يكتب عنهما وهو نفسه يعيش - على نحو أو آخر - تجربتهما . **لقد كان هو نفسه فاوست ودون جوان مجتمعين ، ومن ثم فإن كثيرا من تجاربه التى عبر عنها شعره إنما تقع فى دائرتهما .**

٣ -

وقبل أن نقترب من هذا الشعر يحسن بنا أن نتوقف قليلا عند هذين النموذجين منذ بدايتهما الأولى فى القصص الشعبى ، وفيما طرأ عليهما من تنويعات عبر الزمن ، سواء فى البيئة الأولى التى ظهر فيها كل منهما . أو فى البيئات الأخرى التى هاجرا إليها . ولما كانت الدراسة التفصيلية المستأنية والمستوعبة لتاريخ هذين النموذجين قد تحققت على يد أحد

أساتذة جامعة **أكسفورد**(٣) . فإننى سأعتمد بصفة أساسية على ما كتبه فى استخلاص المقومات الأساسية لكل من النموذجين .

٣ ـ أ

أما النموذج الأول «**فاوست**» فإن قصته الشعبية ـ أى قبل أن يصبح موضوعا للإبداع الأدبى ـ تشير إلى أنه كان يرغب فى الحصول على المعرفة بأى ثمن ، وأنه كان يدرك محدودية معرفته الراهنة ويود أن يجاوزها ، حتى وإن بدت هذه الرغبة مستهجنة . كان هذا فى القرن السادس عشر ، وكان وجه الاستهجان أن **فاوست** قد أساء استخدام قدرته على الإدراك بمحاولته مجاوزة الحدود المسموح بها . لكن القصة الشعبية لم تكتف بهذا الجانب فى شخصية **فاوست** ، بل اهتمت كذلك بجانب آخر هو رغبته فى الحصول على المتعة . **وهكذا سار الحافز لدى فاوست إلى التأمل فى خط مواز لحافزه إلى المتعة على مدى طويل من حياته** . ولكن لما كان تعاقد **فاوست مع إبليس على أن يلبى هذا الأخير كل مطالبه محدودا بأربع وعشرين سنة** ، **فإن فاوست** ـ حين اقتربت هذه المدة من نهايتها ، وكانت النهاية معناها أن يحصل **إبليس** على روحه ـ قد أصبح أشد رغبة فى المتع الحسية ، بمعنى أنه تحول إلى المتع الحسية لكى يبعد عن ذهنه صورة النهاية الأليمة القادمة .

وهكذا أصبح لهذه «البنية» **ركيزتان** أساسيتان : **إحداهما ترتبط بالمعرفة** ؛ **بعدم الاقتناع بما هو مألوف** ومبذول منها ، وبالرغبة فى **الانطلاق فى آفاقها لاستكشاف المجهول** والغامض والخارج عن حدود **الطاقة البشرية** ؛ **والثانية ترتبط بالمتعة الحسية** ، **ولكنها أيضا المتعة المنفردة والنادرة** . ولم تكن المعالجات التى تناولت **فاوست** تخرج فى عمومها عن هاتين الركيزتين ، ولكنها قد تعطى واحدة منها الاهتمام الأكبر ، حتى لتبدو الأخرى ثانوية . ففى إحدى المسرحيات التى عرضت فى **دانتسج** ١٦٦٩ يصور **فاوست** على أنه إنسان غير قانع بما هو متاح من المعرفة العامة ، فى حين أن مسرحيات العرائس فى ذلك الوقت لم تهتم كثيرا بهذا الجانب ، فضلا عن أن تؤكده . فالمناجاة التى كانت تفتتح بها هذه المسرحيات تركز على الطموح وعدم القناعة ، فى حين يكون مدار التعاقد بين **فاوست** والشيطان على المتعة والقوة والشهرة والأمور المادية . فإذا ماوردت إشارة سريعة إلى تعطش **فاوست** للمعرفة كان المقصود منها الإشارة إلى جانب من رغبات فاوست الرديئة فى التأثير فى رفاقه ، أكثر من كونها إشارة إلى رغبته فى أن يصبح أكثر من إنسان .

وأكثر من هذا أن الكتاب الإنجليز الذين عالجوا قصة **فاوست** فى القرن التاسع عشر كان تركيزهم على موضوع الحب فيها . وعلى سبيل المثال عندما اقتبس **ويلز H. G. Wills** (١٨٨٦) قصة جوته جعل تركيزه على **فاوست وجريتشن** ؛ أما السعى من أجل الحصول على المعرفة فلم يظهر قط . وبالمثل ـ ولكن على النقيض ـ كان تركيز الشاعر الفرنسى **بول فاليرى** فى **فاوسته** «**Mon Faust**» على الجانب التأملى فى شخصه . حيث يظهر **فاوست** هنا بوصفه ضحية الحضارة الأوروبية الغربية . حيث فرض عليه أن يطرح أسئلة لا يمكن الإجابة عنها .

وهكذا تبرز هاتان الركيزتان متوازيتين ومتوازنتين فى الأهمية أحيانا ، أو تبرز إحداهما على حساب الأخرى ، أو تبرز إحداهما منفردة دون الأخرى ، وفقا للظروف التاريخية التى مر بها النموذج الفاوستى . ولايبقى من صور العلاقة بين هاتين الركيزتين فى نموذج **فاوست** إلا ما نلحظه عند **جرابى C.D. Grabbe** من أن **فاوست** حين يرى صورة **أنّا Anna** ينسى شغفه بالمعرفة ، أو يستحيل شغفه بها ، وجوعه الذى لا يكف إليها ، شغفا بالمرأة . وبعبارة أخرى تصبح المرأة بديلا من المعرفة .

وعلى الرغم من أن نموذج **فاوست** قد ظهر ـ أول ما ظهر ـ فى ألمانيا فإنه استطاع ـ مع مرور الزمن ـ أن يهاجر منها إلى شعوب أوربية أخرى . لقد كان الألمان يرون فيه إفرازا حضاريا خاصا بهم ، يصور الروح السائدة لديهم ، حتى إنهم ليذهبون ـ فى تعصبهم له ـ إلى أن **فاوست** لم يكن ليكون **فاوست** إلا لأنه ألمانى . وفى هذا المستوى جاوز **فاوست** حدود شخصه المفرد لكى يصبح رمزا لشعب بأسره . ولكن **هجرة فاوست** إلى الشعوب الأوربية الأخرى ، جعلته قادرا على الخروج من دائرة الشعب الألمانى المحدودة لكى يبسط جناحيه على الحضارة الأوربية الحديثة كلها ، وقد رأينا منذ قليل كيف نظر إليه **بول فاليرى** بوصفه ضحية الحضارة الأوربية الحديثة فى مجملها . وكذلك كانت رؤية الفيلسوف الألمانى **اشبنجلر** له فى كتابه «**سقوط الغرب**» (١٩١٨ ـ ١٩٢٢) مقرونة بالحضارة الأوربية ؛ فعنده أنها حضارة «فاوستية» . وتعنى صفة الفاوستية عنده ـ وهى محاولة منه لتجريد النموذج ـ **كل ما هو دينامى وتأملى** ، **وكل ما هو من قبيل الضجر من القيود** ، **والكراهية لكل ما هو متجمد** ، **والشوق الرومنتيكى لكل ما هو صعب المنال صعب التحديد** .

ومن الواضح أن تجريد النموذج على هذا النحو يكسبه عمومية فى الدلالة ، ويضفى عليه طابعا إنسانيا عاما . ومن ثم ينطوى فى هذا النموذج الأفراد المتعينون على اختلاف اهتماماتهم . ألم يكن **فاوست** نفسه فى القصص الشعبى مجرد رجل له اشتغال بالعلوم والمعارف ؟ ترى هل يظل النموذج فى صورته التجريدية مقصورا على الدلالة على طوائف الناس المشتغلين بالعلوم والمعارف فى الأمكنة والأزمنة المختلفة ؟ ولم برز هذا النموذج أمامى وأنا أقرأ شعر **صلاح عبد الصبور** وليس له اشتغال بالعلوم ؟ هل تلتقى هموم الشاعر وهموم المشتغل بالعلوم تحت مظلة هذا النموذج ؟

من خلال متابعة النموذج الفاوستى تاريخيا يحدثنا «**سميد J.W. Smeed**» عن محاولة تصوير **فاوست** على أنه «فنان» مبدع ، وكيف أنها غير مألوفة ، على الرغم من حقيقة أن معادلة **فاوست** بالروح الألمانى ربما ذكرتنا بالأعمال التى كتبت عن **فاوست** ، والتى صورت البطل بوصفه ممثلا لنمط العبقرية الخيالية الألمانية . أضف إلى هذا ما يرتبط بموضوع **فاوست** من أن الفنانين يحاولون بطرق مختلفة أن **يحققوا** المستحيل . ثم يضرب مثالا على هذا بالفنان **ليوناردو دافنشى** وكيف أن بعض تخطيطاته تشير إلى أنه كان «يطلب المستحيل» ، شأنه فى هذا شأن **فاوست** عندما راح يطلب «**هيلين**» .

وبهذا التقريب يصبح الفنان منضويا كذلك فى النموذج الفاوستى ، على الأقل من باب أنه يطلب المستحيل . فهل كان صلاح أيضا يطلب المستحيل؟ وهل كان بذلك تحقيقا شخصيا للنموذج الفاوستى؟ لنرجئ الإجابة عن ذلك إلى مابعد . ولكن لا يفوتنا هنا أن نشير إلى عمل كبير للروائى الألمانى «توماس مان» عن فاوست ، كان بطله عبقريا مبدعا ، وكانت القصة فيه تشكيلا جديدا لأسطورة فاوست ، يستهدف التعبير عن المشكلات التى تواجه الفنان المبدع .

وإذن فالنموذج الفاوستى ، بوصفه بنية أساسية ، يمكن أن يمثل فى مستواه التجريدى المحاور العامة لهموم الفنان المبدع ومشكلاته ، أيا كان نوع الفن الذى يبدعه ، والذى يكشف عن همومه وتطلعه .

٣ ـ ب

وأما النموذج الثانى فقد ظهر التجسيم الأول له فى بيئة أخرى غير البيئة الألمانية ، هى أسبانيا القرن السابع عشر . فقد ظهرت أول طبعة لقصة «البرلادور El Burlador » التى تنسب فى العموم إلى «ترسو دى مولينا Tirso de Molina» فى سنة ١٦٣٠ أو قبلها . ويبدو أنها ـ على خلاف قصة الدكتور يوهان فاوست ـ لا تعتمد ، ولو بصورة غاية فى التفكك ، على قصة شخص حقيقى أو أحداث حقيقية . وإن كانت تتضمن صورة عامة لنمط بعينه هو نمط الشاب (الغندور) الغنى الذى عرفته أسبانيا فى بداية القرن السابع عشر . ويبدو أن قصة البرلادور هى المصدر المباشر وغير المباشر لكل قصص دون جوان التالية لها .

ولكن شخصية دون جوان ـ كشخصية فاوست ـ استطاعت أن تهاجر من موطنها الأصلى ، وهو أسبانيا ، إلى مواطن أخرى فى أوربا . وربما كان من الطريف ـ قبل أن نتبين مقومات هذه الشخصية من خلال تشكلاتها المختلفة فيما بعد ـ أن نشير إلى أن الأندلس ، التى أخرجت إلى العالم شخصية دون جوان ، هى نفسها التى عرفت من قبل فى زمن الحكم العربى شخصية عامر بن أبى عامر ، الذى وصفه ابن حزم(٤) بأنه كان أجمل شباب مدينة قرطبة ، وأن النساء كن يتعرضن له ليشاهدنه ، وكيف أن كثيرات منهن شغفن به حبا حتى كاد الحب يقتلهن ، ثم كيف أن عامرا نفسه كان مفتونا بالنساء ، يسعى وراء الجميلات ، وينصب لهن شراكه إن كن من الحرائر ، أو يشتريهن إن كن من الجوارى . لقد كان يحب المرأة المليحة من النظرة الأولى ، تماما كما سيكون أمر دون جوان . ويستنفد كل طاقاته ووسائله فى الحصول عليها ، حتى إذا ظفر بها لم يمض وقت طويل حتى يملها ، وينقلب حبه لها بغضا .

هل كانت شخصية عامر هذا هى أساس النموذج الذى تجلى فيما بعد فى البرلادور ثم فى دون جوان؟ وأقول : ليس من هدف هذه الدراسة أن تحقق هذا الأمر ، فهذا شأن المختصين فى الدراسات العربية الأسبانية ، وكل ما يعنينا هنا هو أن نقرر أن النموذج الذى سيعرف فيما بعد على نطاق واسع باسم دون جوان لا يعنى ـ شأن كل نموذج ـ أن أفراده المتعينين قد لا يصادفوننا هنا وهناك فى الأزمنة السابقة ، قبل أن يتأملهم الوعى الحضارى فيدرك أنهم تجسيم لنموذج عام أو بنية أساسية .

وقد انتقلت شخصية دون جوان إلى إيطاليا من خلال عمل ترسو دى مولينا . وكان من أبرز الأعمال التى تناولت هذه الشخصية العمل الذى قدمه «أونوفريوجيليبرتو O. Giliberto » بعنوان «مأدبة بيترو» (١٦٥٢) ، حيث وسع هذا المؤلف فى مسرحيته من إطار المشكلة الدونجوانية ؛ وهو ما يتضح من عنوانها الجانبى ـ «الابن المجرم» . ومن ثم لم يعد دون جوان عنده مجرد متمرد على السلطة الأبوية ، بل هو فى صميمه فاسق حقيقى ، يعارض فى شدة كل الأفكار وكل المشاعر المألوفة ، ويقف فى صراعه مع المجتمع موقفه من الله(٥) .

ومن إيطاليا انتقل دون جوان إلى فرنسا . وربما كانت شخصيته التى عرفت فى اللغة العربية هى الشخصية التى رسمها الكاتب المسرحى الكبير موليير ، على نحو ما سنرى .

إن «ساجاناريل» ـ تابع دون جوان ـ كان يرى أنه من الخطأ أن يحب الإنسان شرقا وغربا ، ويمينا وشمالا . كما يفعل سيده دون جوان وهو يواجه سيده بهذا الرأى . ولكن دون جوان يدافع عن سلوكه هذا الذى يأخذه عليه تابعه فيقول :

«إن الثبات فى الحب لا يلائم إلا البلهاء من الناس . جميع الحسناوات لهن الحق فى أن يسلبن لبنا ، ولا يصح أن يكون لأول حسناء التقينا بها الحق فى أن تسلب الأخريات نصيبهن العادل من قلوبنا .

«أما من جهتى فإن الجمال يهيج نفسى أينما وجدته ، وما أسهل أن أنقاد إلى قوة جاذبيته العذبة ! ...

«إن لى عينين أحتفظ بهما لأرى مزاياهن جميعا ، وأقدم فروض الطاعة والولاء لكل واحدة تقودنى إلى طبيعتى .. ولو كان عندى مائة ألف قلب فإننى أهبها جميعا للمرأة الجميلة التى تطلب حبى ، فالعاطفة الوليدة لها سحر يقصر دونه الوصف .»(٦)

ويرى دون جوان ـ عند موليير ـ أن كل حب جديد يوقظ رغباتنا ، ويدخل الفرح على نفوسنا ، لأننا نشعر معه أننا نقوم بغزو جديد . وهو من ثم يقول :

«لكم أتمنى ـ كالإسكندر ـ أن تكون هناك عوالم أخرى لأستطيع أن أتابع فيها غزوات حبى»(٧) .

ويعود دون جوان لكى يؤكد طبيعته المنطلقة ، الكارهة للقيود حتى وإن كانت قيود الحب نفسه . فيعلن :

«... إن القيود لا تتفق مع طبيعتى ، إنى أحب الحرية فى الحب كما تعلم ، ولا أرتضى لقلبى أن يسجن بين أربعة جدران»(٨) .

إنه ـ مثل عامر بن أبى عامر ـ يظل بالمرأة الفاتنة يغويها بشتى الوسائل ، بوسامته وقوته وأناقة مظهره ، وبمكانته الاجتماعية ، وبثرائه فضلا عن قدرته على تدوير الكلمات الساحرة والعبارات الخلابة فى مغازلتها . حتى إذا لانت وخضعت وأصبحت ملك يده أخذ قلبه ينصرف عنها فى رحلة البحث التى لا تكف . وهو بعد هذا ـ كما يصوره موليير ـ إنسان أمين مع نفسه ، مهما يكن من أمر سلوكه الاجتماعى (استهواء النساء والتغرير بالفتيات ... الخ) أو تنكره للسماء وقوانينها

التى يؤمن بها الآخرون ، فقد كان فى كل هذا صادقا مع نفسه :

«لا أملك إخفاء عواطفى . وإننى أحمل قلبا صادقا .»(٩)

وهذا الصدق مع النفس هو الذى جعله ينصرف عن «**دونا ألفيرا**» ويأبى كل محاولة ـ بما فى ذلك تهديده بالقتل ـ لإعادته إلى عش الزوجية ، لأنه كان يرى فى هذا الزواج نوعا من الزنا المستتر .

هذه الأبعاد التى رسم بها **موليير** شخصية **دون جوان** كانت كافية لأن تبلور فى الوعى نموذج الإنسان المتعطش إلى الحب أبدا ، الباحث عنه فى كل مكان ، فى مقابل نموذج فاوست ، المتعطش إلى المعرفة أبدا ، الباحث عنها فى كل مكان .

وعلى حين ظلت شخصية **دون جوان** عند **موليير** شخصية واقعية ، لا تعترف بحقيقة إلا ما كان من قبيل إن اثنين واثنين تساوى أربعة ، فإن الرومنسية ، عندما تعاملت مع هذه الشخصية وعالجتها فى بعض الأعمال الأدبية ، راحت تضفى عليها طابعا مثاليا . ومن ثم يطالعنا **دون جوان** عند «**جوتييه**» وهو يحلم بامرأة تجمع بين كليوبترا ومريم العذراء . ويلاحظ هنا أنه يريد أن يجمع «مثال» الأنوثة و«مثال» الطهارة والعفة فى كيان واحد ، أى أن يجمع بين ما يلبى نداء الجسد وما يلبى نداء الروح فى وحدة واحدة . وهذا ما يجعل حلمه صعب التحقيق من جهة ، كما يشير ـ من جهة أخرى ـ إلى أن المتعة الحسية فى صورتها الفجة لم تكن هدفا يسعى **دون جوان** قط إلى تحقيقه . وكذلك يطالعنا **دون جوان** عند **ليناو Lenau** (١٨٤٤) بوصفه إنسانا يملؤه الشوق لأن يجد المرأة التى هى تجسيد لمثال الأنوثة . ذلك أن جميع النساء عنده كن مجرد نسخ باهتة من صورة مثالية .

وهكذا اتفقت نظرة كل من **جوتييه** و **ليناو** فى تشخيصها **لدون جوان** بوصفه الباحث اليائس عن الأنوثة المثالية .

ولم يكن تفسير «**هوفمان E. T. A. Hoffman**» **لأوبرا دون جوان ، التى لحنها موتسارت ، بعيدا ـ فيما استخلصه من دلالات ـ عما اتفق لدى جوتييه و ليناو** فى شأن **دون جوان** . لقد رأى **هوفمان** أن هذه الأوبرا تحمل معنى عميقا ، فما ذلك المعنى العميق ؟ يقول : إن لدى الإنسان انعطافا نحو القيم العلوية transcendental ؛ وكذلك فإن الصراع بين الواقعى والمثالى هو جوهر الحياة الفانية . وهكذا ينتهى الأمر **بدون جيوفانى** (أو لنقل إن القوى الشريرة دفعته) إلى الاعتقاد فى أن المثالى يتحقق فى الحب ، وأنه لابد أن تكون هناك فى مكان ما امرأة تستطيع أن تعينه على أن يبلغ فى هذه الدنيا أقصى حالات السعادة (التى لا يعرفها الإنسان فى الواقع إلا بوصفها نوعا من الشوق الغامض ، والتى لا يمكن تحققها إلا فى عالم آخر) . وهكذا يمضى **دون جيوفانى** فينتقل من امرأة إلى أخرى ، ولكنه يصاب دائما بخيبة الأمل ، لأنه لم يجد من ترقى إلى مستوى المثال .

وواضح أن **دون جوان** يتحول فى هذا المستوى من النظر إلى شخصية مأسوية ، فهو يحاول أن يكون أكثر من إنسان ، وأن يحقق فى هذه الدنيا أكثر مما هو متاح لأى إنسان فان ، فكان بذلك محكوما بالسعى الذى لا يكف نحو ضالة لا أمل فى الوصول إليها . ومن ثم كان هناك تأكيد مطرد ـ كما يقول سميد(١٠) ـ لفكرة أن بحث **دون جوان** عن مثال الأنوثة إنما يمثل طريقته فى البحث عن الله . وأن الإحباط المتكرر الذى أصابه قد دفع به إلى التمرد على الله .

وهذه الروح المغامرة والمتمردة التى أضفتها الرومنسية على شخصية دون جوان لم تكن لتلائم القرن العشرين ، حيث غلبت النظرة الفلسفية على موضوع الحب(١١) كما مثلته هذه الشخصية ، وحيث تحرك نموذج دون جوان من قطب الباحث عن الحب إلى قطب الباحث عن الحقيقة .

فدون جوان عند الكاتب الألمانى «**ماكس فريش M. Frisch**» إنسان يود أن يهرب إلى عالم آخر أوضح ، تتجلى فيه الحقيقة ، وتظهر الأشياء دون أن تحجبها العاطفة . وهو كذلك يرفض أن تقوده الحاجة البيولوجية العمياء ، بل إنه ليذهب فى عدم رضاه إلى الحد الذى يجعله رافضا لمبدأ الخلق ، الذى شطر الناس إلى رجل وامرأة ، مشيرا إلى فظاعة أن الإنسان المفرد لا يمثل كلاً . أما شوقه إلى المرأة فشكل من أشكال السكر ، لابد للمرء أن يجاوزه إذا كان يسعى لتحقيق هدفه الأسمى . **وهدف دون جوان الأسمى هو المنطق الصرف ؛ هو المطلق العقلى ، الذى يسميه «بيترديجو Diego» الله ، والذى يسميه فريش الهندسة** . ودون جوان هذا هو ـ بصفة أساسية ـ إنسان مثقف ، لاتعنى المرأة عنده أكثر من كونها حادثا عرضيا .

وهكذا ينتهى نموذج **دون جوان** العاشق إلى بحث فى سر الوجود ، كما انتهى من قبل نموذج **فاوست** الباحث فى أسرار الكون إلى عاشق . ترى هل يمكن أن تكون هناك أرض مشتركة بين هذين النموذجين ؟

٣ ـ جـ

حين أصبح هذان النموذجان مألوفين فى الأدب الغربى فى إبان القرن التاسع عشر ، أصبح ذكر الواحد منهما يستدعى الآخر ، بل أكثر من هذا أصبح موضوع العلاقة بينهما موضع تأمل ونقاش ، لرصد ما بينهما من وجوه اتفاق ووجوه تعارض . وقد كان من المسلم به أن التعارض الواضح بينهما يتمثل فى أن **دون جوان** كان يسعى للحصول على المتعة ، فى حين كان سعى **فاوست** للحصول على المعرفة .

ولكن على الرغم من هذا التعارض الواضح فإن هاتين الشخصيتين تتداخلان على المستوى العملى والمستوى التجريدى على السواء .

حين نتذكر مسرحية **فاوست لمارلو** (١٨٣٩) نستطيع أن نبصر بالروح الدونجوانية تسيطر على **فاوست** فى الجزء الثانى منها ، حيث ينتقل فاوست من الرغبة فى فهم الحياة إلى الرغبة فى الاستمتاع بالحياة ؛ وهى رغبة دونجوانية فى المحل الأول . وكأن **مارلو يريد أن يقول ضمنا إن سعى فاوست لتحصيل المعرفة واكتناه أسرار الحياة ، ومطلب دون جوان فى الحب ، هما تجليان مختلفان لروح واحدة . وفى نفس الاتجاه ـ ولكن على نحو مباشر ـ** سار «**جرابى C. D. Grabbe**» فى المأساة التى كتبها تحت عنوان «**دون جوان وفاوست**» ؛ **فهو يرصد وجه الاختلاف الظاهر بين الشخصيتين** ، حيث إن **دون جوان** كان قادرا على أن يبتهج من حيث إن

المتع الحسية تسد جوعه ، وإن لم تصل به قط إلى حد التخمة ، فى حين يشكو **فاوست** من أن الدراسة تغذو شوقه إلى اليقين دون أن تبلغ به حد القناعة . ومع هذا الاختلاف فإن الشيطان يبدى فى نهاية المسرحية ملاحظة غامضة ، تشير إلى أن **فاوست ودون جوان** يشتركان معا فى شئ جوهرى ، وذلك حين يقول «أنا أعرف أنكما تسعيان إلى نفس الهدف ، وإن افترقتما فى عربتين . »[١٢] . ومن قبل جمع **جوتييه** بين **فاوست ودون جوان** فى مسرحيته المسماة **«كوميديا الموت»** . وقد اجتمعا عنده على أرض مشتركة من الرؤية الرومنسية للعالم الخارجى ، حيث يتملكهما الشعور بزيف هذا العالم بالقياس إلى المثل التى تعيش فى ضميريهما .

وأخيرا ـ وهذا تشابه على قدر كبير من الأهمية ـ أنهما انتهيا نهاية مأساوية واحدة ؛ وكان ذلك بإرادتها واختيارهما . ذلك أن سعيهما وراء ما لا يمكن الحصول عليه ، ويأسهما من ذلك ، قد أدى بهما إلى حالة من الفراغ الثقيل ، أصبح معها الانتحار هو الفعل الوحيد الباقى والممكن . وهكذا انتحر **دون جوان** عند **«جوردان E. Jourdain»** ، كما طعن **فاوست** نفسه عند **ليناو** ، كما طوح **دون جوان** ـ عنده كذلك ـ بسيفه بعيدا وهو فى موقف نزال ومات بإرادته . **لقد اختار كلاهما خلاصه بالموت . وكأن المعرفة الخالصة ، والحب الخالص ، لا يتحققان إلا بالموت .**

وهكذا كان **فاوست ودون جوان** تجليان لروح واحدة ، تسعى إلى تحقيق هدف مشترك من طريقين مختلفين ، لعله إصلاح هذا العالم ، فقد بدالهما زائفا بالقياس إلى الصورة المثلى التى يريدانه أن يكون عليها ، ثم هما ـ أخيرا ـ ينتهيان نهاية مأساوية واحدة .

إنهما بمثابة دالتين فى بنية أعم وأشمل ، تُقرأ طردا كما تقرأ عكسا ، فيكون **فاوست** هو الحكيم العاشق ، ويكون **دون جوان** هو العاشق الحكيم ، ثم يكون فاوست ـ مرة أخرى ـ هو **دون جوان العقل** ، **ودون جوان هو فاوست** الحواس .

٤ ـ

كل ما مضى يؤكد لنا أن نموذجى **فاوست ودون جوان** ، اللذين عاشا فى الوعى الإنسانى زمنا طويلا منفصلين ، قد أمكن ـ مع نمو هذا الوعى ـ اندماجهما فى نموذج واحد ، بحيث صارا ـ معا ـ يمثلان بنية موحدة . **والذى ندعيه هنا أن صلاح عبد الصبور ، الإنسان والشاعر ـ ولا انفصال بينهما ـ يعد تحقيقا رائعا لهذا النموذج أو هذه البنية . فهو فاوست الباحث عن الحقيقة ، وهو أيضا ـ وفى نفس الوقت ـ دون جوان الباحث عن الحب . ولكنه بالإضافة إلى هذا ـ وعلى خلاف فاوست ودون جوان معا ـ شاعر فنان** . ولن يكون ادعاؤنا بعيد التصور إذا نحن قلنا إن هذه الصفة الفارقة ، صفة الشاعر الفنان (فلم ينظر قط إلى **دون جوان** بوصفة فنانا ، كما لم يُقرن بين هموم **فاوست** وهموم الفنان إلا فى محاولات محدودة ـ كما رأينا) هى الصفة التى صهرت فيه هذين النموذجين فى بنية واحدة ؛ فالشاعر المكتمل النضج هو الذى يسعى وراء الحقيقة حتى عندما يستغرق فى تجربة الحب ، أو الذى ينهمك فى تجربة الحب سعيا لاقتناص الحقيقة . ثم يتقطر هذا كله فى الشعر الذى يبدعه الشاعر ، فنكون عندئذ ـ مع هذا الشعر ـ بإزاء بنية مركبة وموحدة ، ولكنها بنية فنية آخر الأمر . وبعبارة أخرى فإن شعر **صلاح عبد الصبور** يمثل أمامنا سيرة فنية ، لها أصول فى سيرته الشخصية بلاشك ، وهذا شىء لا نحقق فيه ، ولكنها ـ آخر الأمر ، أو أوله ـ سيرة نموذجية . ومن ثم لا نجد حرجا فى أن نقول **إن عبد الصبور قد استطاع ـ عن طريق الشعر ـ أن يصنع من تجربة حياته نموذجا يمثل بنية متميزة فى الوعى الحضارى** .

وحين نقول إن عاشق الحكمة وحكيم العشق قد انصهرا ـ من خلال الشعر ـ فى بنية موحدة فإن هذا يخلق لنا ـ إجرائيا ـ مشكلة تتمثل فى صعوبة الاقتراب من هذه البنية فى صورتها الموحدة ؛ لأننا لابد أن نبدأ من بداية ، أو ندخل إلى هذه البنية من أحد مداخلها ، حيث يمتنع الدخول إليها من أكثر من باب فى وقت واحد . وعلى هذا فليكن مدخلنا من باب عاشق الحكمة .

٤ ـ أ

يقول صلاح فى بعض كتاباته : «.. وأنا مريض بالسؤال عن العلة فى كل شئ ؛ وهو مرض أورثنى إياه قراءات فلسفية عابرة ، وإصابة عارضة بالتأمل ، لم أستطع أن أعالجها فى صباى وشبابى ، فبقيت معى حتى أعتاب شيخوختى ، وأظنها ستظل معى حتى أبواب الآخرة »[١٣] .

وهو هنا يذكرنا **بفاوست** عند **جوتييه** ؛ فقد كان ـ كما عرفنا ـ مولعا بطرح الأسئلة دون أن يجد الإجابة عنها . والسؤال لا ينشأ من فراغ ، بل هو ـ فى الغالب ـ نتيجة التأمل . والسؤال هو أول مراحل الوعى ، والدليل على الرغبة فى التعرف . لكن صلاح لم يكن يسأل عن الأشياء لكى يعرفها ، بل كان يسأل عن عللها الموجدة لها ، حيث تكمن حقيقتها . وبعبارة أخرى فإنه **لم يكن يسأل عن ماهية الشىء بل عن الحكمة فى وجوده . ومن ثم كانت حياته سعيا متصلا للتعرف على الحقيقة ؛ على ما يجلب إلى النفس الطمأنينة** . وهذا قناعه الفنى الأثير ـ **الحلاج** ـ يشرح هذا السعى وما يكلف صاحبه من عذابات :

«تسكعت فى طرقات الحياة ، دخلت سراديبها الموحشة / حجبت بكفى لهيب الظهيرة فى الفلوات / وأشعلت عينى دليلى ، أنيسى فى الظلمات / وذوبت عقلى ، وزيت المصابيح ، شمس النهار ، على صفحات الكتب / لهثت وراء العلوم سنين ، ككلب يشم روائح صيد / فيتبعها ، ثم يحتال حتى ينال سبيلا إليها ، فيركض ، ينقض / فلم يسعد العلم قلبى ، بل زادنى حيرة واجفة / بكيت لها ورجفت / وأحسست أنى وحيد ضئيل كقطرة طل / كحبة رمل / ومنكسر تعس ، خائف مرتعد / فعلمنى ما قادنى قط للمعرفة / وهبنى عرفت تضاريس هذا الوجود / مدائنة وقراه / ووديانة وذراه / وتاريخ أملاكه الأقدمين / وآثار أملاكه المحدثين / فكيف بعرفان سر الوجود / ومقصده ، مبتدا أمره ، منتهاه / لكى يرفع الخوف عنى / خوف المنون ، وخوف الحياة ، وخوف القدر / لكى أطمئن »[١٤] .

هذا المونولوج الشعرى يتوحد فيه **الحلاج وصلاح عبد الصبور وفاوست** ، ولكن من الواضح أن **الحلاج** قد خرج من عقل **صلاح** نفسه ؛ وهذا ما يسمح لنا بالقول إن **فاوست** ـ فى هذا المركب الثلاثى ـ هو النموذج الأصلى : نموذج الإنسان الذى أكب على تحصيل العلم فأدرك فى النهاية أنه وقف به عند حدود معرفة الظاهر (تضاريس **المكان وأهل الزمان**) ، دون معرفة سر هذا الوجود وغايته . ولم يكن «**جوته**» أو «**مارلو**» أو غيرهما ليجرى على لسان **فاوست** المعذب بالرغبة فى المعرفة الوثيقة المجاوزة للأشياء أكثر من هذا .

المعرفة المنشودة إذن ليست فى الكتب ، والبحث فيها عناء لا يبلغ بصاحبه مرحلة الإدراك الكامل الذى يجلب الطمأنينة إلى النفس .

وهذا المونولوج يردنا إلى قصيدة «**القديس**» فى ديوان «**أقول لكم**» (هل كانت هذه القصيدة إرهاصا بالحلاج ؟ !) . حيث نستمع إليه وهو يخطب فى الغرباء والفقراء والمرضى وكسيرى القلب :

«**أنا طوفت فى الأوراق سواحا / شبا قلمى حصانى / بعد أن حملت بى الأوهام والغفلة / سنين طوال / فى بطن اللجاج وظلمة المنطق / وكنت إذا أجن الليل واستخفى الشجيونا / وحن الصدر للمرفق / وداعبت الخيالات الخليينا / ألوذ بركنى العارى ، بجنب فتيلى المرهق / وأبعث من قبورهمو عظاما نخرة ورؤوس / لتجلس قرب مائدتى . تبث حديثها الصباح والمهموس / وإن ملت ، وطال الصمت ، لا تسعى بها أقدام / وإن نثرت سهام الفجر تستخفى كما الأوهام**» . (١٥)

وهكذا أدرك القديس أن ذلك الزمن الطويل الذى انفقه فى بطون الكتب / الجماجم كان عبثا لا طائل وراءه ، فضالته المنشودة ليست فيها . فليلق بها إذن إلى الجحيم ، وليبحث لنفسه عن طريق آخر :

«**.. لأنى حينما استيقظت ذات صباح / رميت الكتب للنيران ثم فتحت شباكى / وفى نفس الضحى الفواح / خرجت لأنظر الماشين فى الطرقات والساعين للأرزاق / وفى ظل الحدائق أبصرت عيناى أسرابا من العشاق / وفى لحظة / شعرت بجسمى المحموم ينبض مثل قلب الشمس / شعرت بأننى امتلأت شعاب القلب بالحكمة**» .

(**نفس القصيدة**)

٤ ـ ب

والذين أحرقوا كتبهم ، شكا منهم فى جدواها ، كثيرون . لكن القديس هنا يستبدل بالكتب **الحياة نفسها** ؛ فالحياة لن تكشف عن روحها المستتر فى الكتب وصمت الكتب ، بل فى الطبيعة ، وفى البشر يروحون فيها ويغدون ، ويتقاطعون فيتحابون . الحقيقة كامنة وراء حركة الحياة الصاخبة ، فإذا شاء **القديس** أو **فاوست** أو **صلاح عبد الصبور** أن يلمحها ولو للحظة فليخرج إلى الحياة بحثا عنها .. وها هو ذا يخرج فى رحلة البحث :

أبحث عنك فى ملاءة المساء / أراك كالنجوم عارية / نائمة مبعثرة / مشوقة للوصل والمسامرة / ولاقتراح الخمر والغناء / وحينما تهتز أجفانى / وتفلتين من شباك رؤيتى المنحسرة / تذوين بين الأرض والسماء / ويسقط الإعياء / منهمرا كالمطرة / على هشيم نفسى المنكسرة / كأنه الإغماء .

«**أبحث عنك فى مقاهى آخر المساء والمطاعم / أراك تجلسين جلسة النداء الباسم / ضاحكة مستبشرة / وعندما تهتز أجفانى / وتفلتين من خيوط الوهم والدعاء / تذوين بين النور والزجاج / ...**

«**أبحث عنك فى العطور القلقة / كأنها تطل من نوافذ الثياب .**

«**أبحث عنك فى الخطى المفارقة / يقودها إلى لا شىء لا مكان / وهم الانتظار والحضور والغياب .**

«**أبحث عنك فى معاطف الشتاء إذ تلتف / وتصبح الأجسام فى الظلام / تورية ملفوفة ، أو نصبا من الرصاص والرخام .**

«**وفى الذراعين اللتين تكشفان عن منابت الزغب / حين يهل الصيف / ترتجلان الحركات الملغزة / ...**

«**أبحث عنك فى مفارق الطرق / واقفة ، ذاهلة ، فى لحظة التجلى / منصوبة كخيمة من الحرير / يهزها نسيم صيف دافئ / أو ريح صبح غائم مبلل مطير / فترتخى حبالها ، حتى تميل فى انكشافها / على سواد قلبى الأسير / ويبتدى لينتهى حوارنا القصير .**

«**أبحث عنك فى مرايا علب المساء والمصاعد .**

أبحث عنك فى زحام الهمهمات / معقودة ملتفة فى أسقف المساجد .

«**أبحث عنك فى محطات القطار والمعابر / فى الكتب الصفراء والبيضاء والمحابر / وفى حدائق الأطفال والمقابر**» .

هذا البحث المضنى فى كل مكان ، إلى أى شىء يفضى ؟

«**آوى إلى بيتى فى الليل الأخير / انتظر انبثاقك البغتة كالحقيقة / (أيتها السفينة الوهمية المسار / يا وردة الصقيع / أيتها العاصفة المحكمة الإسار ، خلف فصول الزمن الدوار) / حتى إذا طال انتظارى المرير / شربت كأس الخمر والدوار / كأننى أقبل الدموع فى خدود الكأس / قطرة قطرة ، كأننى ألتذ باليأس والانكسار**» .

لقد كانت رحلة النهار خائبة ، فقد انتهت إلى لا شىء ، وكانت العودة المنكسرة إلى البيت فى آخر الليل ، ثم كان التحديق فى جوف الظلام هو الأمل الأخير فى انبثاق الحقيقة ، ومعاينتها عن قرب ، والحوار معها ، والتملى منها ، ولكن :

«**وأورق اليقين / أن مستحيلا قاطعا كالسيف / لقاؤنا / إلا للمحة من طرف**» .

(البحث عن وردة الصقيع ـ ديوان شجر الليل)

وتتردد هذه التجربة كثيرا فى شعر صلاح ـ أعنى تجربة البحث عن الحقيقة خارج الكتب ، والسياحة فى الأماكن الجديدة ، ومحاولة النظر إلى الأشياء دون تأثر بما هو مألوف ومتداول ، ثم العودة فى آخر المساء إلى هواجسه الليلية[١٦] . ولكم أبحر فى جوف الليل ، كما تسكع على وجه النهار !

٤ ـ ب١

فى المساء ـ كل مساء ـ تعاوده الأسئلة الملحة ، التى شغلت ضميره منذ وقت مبكر :

«منذ زمان / منذ اعتدت التفكير كما يعتاد المدمن وخز الأفيون / وأنا أسأل نفسى بضعة أسئلة قبل النوم / أحيانا وأنا بين اليقظة والإغماء / إذ أشعر أنى أهوى فى قاع البئر المعتم / ألقى عنى بضعة أسئلة ملحاحة / حتى أهوى ، لا يثقل صدرى شىء» .

(فصول منتزعة ـ ديوان شجر الليل)

ولكن ما هذه الأسئلة الملحاحة التى تعتاده كل ليلة ؟ إنه لا يفصح عنها ، سوى السؤال الذى ظل منذ زمن بعيد يتردد مع أنفاسه لا يفلته . وهو : ماذا قد يحدث ؟ إنه السؤال عن المستقبل الذى تريد الرؤية أن تقتنصه فى شباكها . وهو سؤال يتضمن رفض الواقع وانتظار ما سيجئ أو لا يجئ . لكن الأسئلة الأخرى تعود فتطالعنا فى نفس القصيدة على ألسنة الشعراء الذى يبحر معهم صلاح فى الليل ، فالشاعر الفرنسى «**بول إيلوار**» يسأله عن معنى **الحرية** ، والشاعر الألمانى «**بر تولد بر يخت**» يسأله عن معنى **العدل** ، والشاعر الإيطالى «**دانتى أليجيرى**» يسأله عن معنى **الحب** ، والشاعر العربى **أبو الطيب المتنبى** يسأله عن معنى **العزة** . كما يسأله **المعرى** عن معنى **الصدق**[١٧] . وكل من هؤلاء إنما يطرح عليه السؤال الذى كرس له حياته كلها ، وكأنهم بذلك يطلبون منه المحال . ويلقون على قلبه بهم لا قبل له به :

«تتزاحم أسئلتهمو حولى ، لا أملك ردا
أستعطفهم وأنام» .

ولكنه :

«قبل أن يأوى إلى فراشه الكليم / وقبل أن يغيب فى غياهب الإغماء / يطوف فى خياله الحلم العقيم / أن تفتح السماء / أبوابها عن نبأ عظيم» .

ولن أطيل الوقوف عند هواجسه الليلية ، حين يدخل ظله فى ظله فيتوحد مع نفسه ، وحين يصبح الليل رحما أو قبرا أو غابة ، وحين تدهمه أفراس الخوف والوحشة والرعب والرؤى الهولية ، وحين تتفتح جراحه وتتفجر أحزانه ، وحين يستولى عليه الشعور بالضياع فى بحر العدم ـ فكل هذا وأكثر منه ، مما هو من بابه ، متناثر فى كثير من قصائده .

٤ ـ ب ٢

وعندما يفيق صلاح على صباح يوم جديد فإنه يستشعر أحيانا الغربة عن نفسه وعن الأشياء ، إلى أن يستعيد وعيه فيدرك أنه مقبل على يوم مكرور من أيامه :

«أصحو أحيانا لا أدرى لى اسما أو وطنا أو أهلا
أتمهل فى باب الحجرة حتى يدركنى وجدانى
فيثيب إلىَّ بداهة عرفانى
متمهلة فى رأسى ، تهوى فى أطرافى ثقلا
تلقى مرساها فى قلبى
هذا يوم مكرور من أيامى
يوم مكرور من أيام العالم
تلقينى فيه أبواب فى أبواب
ويغللنى عرقى ثوبا نسجته الشمس الملتهبة
ثوبا من إعياء وعذاب ..»

(مذكرات رجل مجهول ـ ديوان تأملات فى زمن جريح)

ثم تكشف رحلة النهار المضنية عن الرتابة والتفاهة والكذب والخيانة والزيف . فيعود الشاعر محملا بأعباء النهار لكى يدخل مع المساء فى همومه الليلية مرة أخرى ، وهكذا . رحلة من العذاب تتكرر ليل نهار ، تولد السأم ، وتجعله أيضا سأما مكرورا :

«الليل ، الليل يكرر نفسه / ويكرر نفسه / والصبح يكرر نفسه / والأحلام وخطوات الأقدام / وهبوط الإظلام / وهبوط الوحشة فى القلب مع الإظلام / رعشات الأوردة المثلوجة والمحرورة / ورفيف الرايات المنصورة والمكسورة / قصص القتلى والقتلة / وفكاهات الهزلين وهزل الفكهين / وضجيج الطرقات / وجنازات الأموات / حتى سأم التكرار يكرر نفسه» ..

(تكرارية ـ ديوان الإبحار فى الذاكرة)

٤ ـ جـ

هذا البحث المضنى فى دوامة الحياة لم يكشف إلا عن وجه ملىء بالبشاعة والكذب والنفاق والزيف ، حيث يتوارى الصدق والنزاهة والبراءة والطهارة ، وحيث تفقد الحياة مغزاها الحقيقى ، ويصبح منطق الجنون ـ إن كان للجنون منطق ـ هو الوسيلة الوحيدة الممكنة لتقبلها . ولا يبقى بعد ذلك إلا أن يفقد الشاعر ثقته فى قيمة التجربة . كما فقد من قبل ثقته فى قيمة المعرفة التى تنطوى عليها الكتب .

وإذا كان **فاوست** فى غمرة يأسه من أن توصله دراسة العلوم إلى الحقيقة ، قد راهن عليها ، وتعاقد مع الشيطان على المتعة والثراء والقوة ، فإن شاعرنا يدخل فى نوع من المساومة فى صورة عقد ـ أو عهد فلا فرق ـ بينه وبين المخاطب . أيا كان هذا المخاطب . شيطانا أو ملاكا أو إنسانا ، يتنازل الشاعر بمقتضاه عن كل ما حصله فى حياته من

خبرات . فى مقابل أن يستمتع بيوم واحد بكر :

« يا من يدل خطوتى على طريق الضحكة البريئة / يا من يدل خطوتى على طريق الدمعة البريئة / لك السلام / لك السلام / اعطيك ما أعتنى الدنيا من التجريب والمهارة / لقاء يوم واحد من البكارة » .

(أحلام الفارس القديم)

وكلمة البكارة هنا ـ فى مقابل التجريب ـ تحتاج إلى تأمل ؛ فهى تتحرك على مستويين من الدلالة يتباعدان ثم يعودان فيتداخلان . فى المستوى الأول تبرز فكرة العذرية فتحرك الدلالة الحسية ، وفى المستوى الثانى تبرز فكرة الطزاجة والجدة . فتحرك الدلالة المعنوية . لكن الدلالتين معا تنتهيان إلى مدلول واحد . هو الطريق الذى لم تخض فيه قدم . لكننا يجب ألا نغفل أيضا عن بداية مطلب الشاعر ؛ فقد حدد الدلالة التى يعنيها عندما حدد مطلبه فى الضحكة البريئة . والدمعة البريئة . فالبراءة إذن هى مطلبه ، سواء ارتبطت بالسعادة أو الحزن . والبراءة هنا لا تنفصل بحال من الأحوال عن البكارة ، بل ربما بدا لنا أن السياق الشعرى ـ لو عدنا إليه ـ كان أولى به أن يستدعيها ، ولكن انحراف الشاعر عنها إلى البكارة لم يكن ـ على كل حال ـ نفيا لها . بل على العكس ؛ فالبكارة والبراءة دلالتان متلازمتان ، ولا يمكن أن تتحقق إحداهما على حساب الأخرى .

ونعود لنتساءل عن حدود البكارة فى منظور الشاعر . هل يريد حقا أن يطرق أرضا لم تخض فيها قدم ؟ وبعبارة أخرى ، هل يريد أن يكشف للآخرين عن الجديد الذى لم يعرفوه ؟

يبدو أن الآخرين ليسوا طرفا فى هذا الموقف ، وإنما يتجه تفكيره فى بكارة التجربة إلى ما يتعلق به شخصيا . فليس المهم فى الأرض الجديدة التى يطرقها ألا تكون قد مشت بها الأقدام من قبل . بل المهم أن تكون ممارسته الشخصية جديدة بالنسبة إليه هو نفسه ؛ أن تخرج من دائرة التكرار القاتلة ، وهيهات !

لقد عرف الحزن والبكاء ذات يوم كما عرف الفرح والضحك :

« وكنت إن بكيت هزنى البكاء / ... وكنت إن ضحكت صافيا كأننى غدير »

(احلام الفارس القديم)

لكنه الآن يبحث عن طريق الدمعة البريئة ؛ الدمعة الحارة الصادقة ؛ الدمعة التى تهز كيان الإنسان وتتقطر فيها أحزان الكون ؛ كما يبحث عن الضحكة الصرف التى لا يعكر صفوها شئ ، والتى تستوعب أفراح الكون . وهو فى سبيل الحصول على هاتين اللحظتين يدفع بكل ما اكتسبه فى حياته من تجارب . إنه يراهن مثل **فاوست** ، ولكنه ـ وهو ابن القرن العشرين ـ لا يقع فى دائرة فجاجته ، عندما راح يطلب المتعة والثروة والقوة . حقا إن **فاوست** بعد ذلك قد طلب المحال **(هيلين)** ، ولكنه محال بحكم طبائع الأشياء ؛ فالزمن لا يستدير إلى الوراء ؛ أما صلاح فإنه يطلب محالا كان ينبغى أن يكون ممكنا .

ومن جهة أخرى فإن المتعة والثروة والقوة لا يمكن أن تشكل بديلا من المعرفة ، ولا هى تمثل طريقا من الطرق المؤدية إليها ؛ « فإن كل البشر يريدون امتلاك الحياة . فمنهم من يمتلك بعض ظواهرها ، كالثروة أو الحب ، أو المتعة ، ولكن من يمتلك اليقين هو وحده من يمتلك جوهر الحياة » . (١٨) أما البحث عن التجربة البكر ، محزنة كانت أو مفرحة ، فطريق إلى المعرفة . ومن مجموع التجارب تتراكم الحقائق الجزئية ، التى يمكن أن تفضى ـ من خلال الحدس الملهم ـ إلى إدراك للحقيقة المطلقة .

إن **صلاح عبد الصبور** حين ايقن من لا جدوى الكتب فى الوصول إلى المعرفة أو كشف الحقيقة ، راح يجرب أن يتخذ من الحواس وسيلة تجاوز به إدراك الأشياء إلى ما وراءها أو إلى بواطنها . فهو إذن لا يقترب من الأشياء ولا يلامسها لمجرد أن هذه الملامسة فى حد ذاتها توفر له ألوانا من المتعة ، بل هو يصنع ذلك من أجل استكناه أسرارها . وفى هذا السياق تقف قصيدة « **انتساب** » **(ديوان الإبحار فى الذاكرة)** لتدل فى وضوح وقوة على هذا المنحى ، ولتكشف ـ على نحو خلاب ـ عن شاعر يتخذ المتعة الحسية وسيلة للتعرف :

« أنتسب إلى جسمى / أنتسب إلى شهوة أطراف أن تلمس أعراق الأشياء / شهوة شفتى أن تندى ، وتندّى / أن تسق ، أن تُسق / حتى تقنص روح الجلد الحمراء / شهوة أنفى أن تعرف / من أين يجىء النفح اللاذع والنفح الرخو / فى أعشاب الإبطين / ومسيل العرق على خط الظهر / فى مفرق كومة شعر / فى الزهرات العشر المغمضة النابتة على أطراف الكفين / والصدفات العشر المرشوقة فى أطراف القدمين / أبغى أن تعرف نفسى / كيف تصير الرغبة لحظة صحو / وكمال الرغبة لحظة محو ... » إلخ

فملامسة اعراق الأشياء ، واقتناص روح الجلد ، وما أشبه . ليست جزءا من متعة الحواس بالأشياء بقدر ما هى رغبة فى التغلغل فى بواطنها . والقصيدة كلها على هذا المنوال الفريد .

ألا يحق لنا الآن أن نقول إن الفارق بين **فاوست** فى إقباله على المتعة الحسية وبين **صلاح** هو أن الأول مجرد إنسان وأن الآخر إنسان فنان ؟ هكذا كان شأن كل الفنانين الكبار حينما رغبوا فى أن يعقدوا صفقة كصفقة فاوست ؛ فقد كانوا يلوذون بحواسهم المرهفة ، يلتمسون عن طريقها نوعا من اليقين يشبع جوع أرواحهم . وقد سجل صلاح نفسه كيف أن الشاعر الإنجليزى **وليم بليك** كان ينادى : « **من يبيعنى تجربتى بأغنية ، وحكمتى برقصة فى الطريق** » . وعلق على هذا بقوله : « لقد أراد بليك أن ينقذ روحه ، ويحفظ طهارته ، ولذلك فإنه لم يفكر قط ، بل أحس ، وأحس بعمق » . (١٩)

ـ ٥

وإذ يبلغ بنا الحديث هذا المدى نجد أنفسنا قد اقتربنا من **دون جوان** . وإذا كانت أشعار صلاح المتعلقة بموضوع الحب تذكرنا به فلأن بينهما فى هذا المجال أرضا مشتركة ، مع الفارق المماثل ، وهو أن **دون**

جوان القصة كيان بشرى ، **ودون جوان صلاح** كيان شعرى ؛ **فهو ليس** نسخة مطابقة بالضرورة لسيرة صلاح الإنسان . ومن هنا ارتبطت تجربة الحب عنده بتجربة الشعر ارتباطا وثيقا إلى حد التلازم . «الشعر والحب مثل الخنجر ذى الحدين ، حين غرست أحدهما فى قلبى غرست الآخر » [٢٠]

وقبل أن ندخل مع الشاعر إلى عالم **(الشعر ـ الحب)** أو **(الحب ـ الشعر)** لابد أن ننبه منذ البداية إلى مغزى الارتباط بين طرفى هذه العلاقة ، أو بين حدى الخنجر ـ كما يسميهما .

إن **دون جوان** قد يظهر أمامنا ـ فى كثير من تجلياته ـ باحثا عن الحب فى كل مكان ، متنقلا من الهيام بامرأة إلى أخرى ، أو باحثا بنفسه عن غزوة عاطفية جديدة ، بعد أن يتسرب الملل إلى نفسه من تجربته السابقة . وقد يدفعه إلى هذا إيمانه بأن تجليات الجمال والفتنة لا تنتهى ، وأنه قد يجد ضالته (المثال الأنثوى) فى مكان ما . وسواء وصل إلى تحقيق هدفه أم لم يصل فإن تجربته ـ بكل تفصيلاتها وفى كل مراحلها ـ كانت تخصه وحده ؛ بمعنى أن كل ما تكشف عنه هذه التجربة من حقائق كان يستقر فى عقل **دون جوان** ووجدانه وحده . **فالكشف الذى تنتهى إليه تجربة دون جوان ، أو الحقيقة التى تبرز من خلالها ، أو حتى مجرد الفكرة البسيطة التى تتولد عنها ـ كل ذلك يظل مستقرا فى ضمير دون جوان . ولكن عندما ترتبط الدونجوانية بالشعر تأخذ معنى مغايرا** . فالشعر ـ **كالفن بعامة ـ هو بطبيعته طريق من طرق المعرفة** . وحين تنتقل التجربة من محيطها الفردى الواقعى المحدود لكى تصبح شعرا فإنها تصفى وتتحول إلى ضرب من المعرفة . ومن ثم فإن الارتباط الوثيق بين الحب والشعر عند صلاح يحمل إلينا أكثر من دلالة . فهو من جهة يدلنا على أن تجربة الحب الواقعية لم تكن هدفا فى ذاتها بل لما يكمن فى أحشائها من شعر ؛ وهو ـ من جهة أخرى ـ ينقل التجربة من إطار الممارسة إلى الإطار المعرفى ؛ ثم هو ـ من جهة ثالثة ـ يجعلنا ، نحن المستقبلين للشعر ، طرفا فى القضية ، وأخيرا يصبح الحب ـ الشعر منهجا فى رؤية الحياة والكون

٥ ـ أ

يتوحد الحب والشعر فى تجربة صلاح فى رمز واحد هو «الطفل» :

«**طفلنا الأول قد عاد إلينا / بعد أن تاه عن البيت سنينا / عاد خجلان حييا وحزينا / فتلمسنا بكف نبضت فيها عروق الرعشة الأولى الجبينا / وتعرفنا عليه / وبكى لما بكينا فى يديه / وارتمى بين ذراعينا ، وأغفى مطمئنا ، وغفونا / وتكسرنا على عينيه ظلا** / ...

«**كان طفلا عندما فر عن البيت وولى / من سنين عشرة ، ذات مساء ، كان طفلا / وافتقدناه وناديناه فى أحلامنا / وانتظرنا خطوه المخضر فى كل ربيع / وشكونا جرحه خلاننا / وتسلينا بكأس مرة من يأسنا / وتناسيناه إلا رعدة تجتاحنا أول أيام الربيع / عندما نشعر بالشوق إلى طفل وديع .** »

(العائد ـ ديوان أقول لكم)

والحديث هنا ـ كما هو واضح ـ عن الطفل ـ الحب ؛ أما الطفل ـ الشعر فيطالعنا فى قصيدة «**الشعر والرماد**» **(ديوان الإبحار فى الذاكرة)** . وكما كان الطفل ـ الحب فى القصيدة السابقة غائبا ثم عاد . يطالعنا الطفل ـ الشعر هنا منذ بداية القصيدة بوصفه غائبا يعود :

«**ها أنت تعود إلىّ / أيا صوتى الشارد زمنا فى صحراء الصمت الجرداء / يا ظلى الضائع فى ليل الأقمار السوداء / يا شعرى التائه فى نثر الأيام المتشابهة المعنى / الضائعة الأسماء** » .

ثم يدخل الشعر فى رمزه عندما يمضى الشاعر يتساءل عن السر فى عودته :

«**وأنا أسأل نفسى : / ماذا ردك لى يا شعرى بعد شهور الوحشة والبعد / وعلى أى جناح عدت / حييا كالطفل ، رقيقا كالعذراء** ... »

وقد يتبادر إلى الذهن أن عنصر «الطفل» هنا إنما يستخدم من باب التشبيه ، مرة للحب ومرة للشعر ، ولكن الواقع غير ذلك ؛ فالطفل هو الرمز الموحَّد للحب والشعر معا . يتأكد لنا هذا عندما نمضى مع الشاعر قليلا فى أسئلته :

«**هل عدت خبيئا فى بسمة حسناء من مانيلا / هل كانت فى السوق أو الفندق أو فى الملهى / لا أذكر ، فالبسمة فى هذا البلد ندى** / تغتسل به العينان صباح مساء / ... **أم عدت على نفحة عطر الفل / لفته** فى عنق **كفا محسنة سمراء** ... »

فهكذا كانت عودة الطفل الشعر الغائب مرتفقة بتفتح وجدانى على امرأة حسناء أو محسنة سمراء .

٥ ب

وبعيدا عن هذا الرمز الموحد بين الحب والشعر فى تجربة صلاح يظل الارتباط الحميم بينهما مهيمنا عليه فى كثير من قصائده . فهو فى قصيدة «**أقول لكم**» يجمع بينهما تحت مجموعة من الصفات المشتركة ، على نحو يوحى بتلازمهما :

«**لأن الحب ، مثل الشعر ، ميلاد بلا حسبان / لأن الحب ، مثل الشعر ، ما باحت به الشفتان / بغير أوان / لأن الحب قهار كمثل الشعر / يرفرف فى فضاء الكون ، لا تعنو له جبهة / وتعنو جبهة الإنسان / أحدثكم ـ بداية ما أحدثكم ـ عن الحب** » .

وهو فى قصيدة «**أغنية خضراء**» يصور لنا وفود هذين المحبوبين عليه ـ الحب والشعر ـ فى وقت واحد ، وكأنهما كيان موحد لا ينقسم ولا يتجزأ :

«**وفدا فى ليلة صيف / ولجا من باب القلب كما يلج الضيف / كانا بسامين / صنعا إيماءة نبل / قالا للقلب** سعدت مساء يا قلب .. »

لاحظ تثنية الفعل فى هذه العبارات (وفدا ـ ولجا ـ كانا ـ صنعا ـ **قالا**) ، **كأن يدا واحدة تحركهما إذا تحركا** ، **أو صوتا واحدا** يصدر عنهما إذا تكلما . لكن كلا منهما له دوره بعد ذلك ، وكان طبيعيا أن يبدأ الحب :

«وتقدم هذا المحبوب الحب / ورمى فى قلبى فيروزة / خضراء بلون الآمال / وأشار وقال / قم يا شادى ، غرد ، بارك للحب» .

ثم يأتى دور الشعر :

«وتقدم هذا المحبوب الشعر / وبإصبعه فك الختم وأفشى السر» .

كل هذا يؤكد لنا ـ مرة أخيرة ـ أن تجربة الحب المتجددكانت ـ من منظور الشاعر ـ مطلبا يُسعى إليه ، لا لمجرد أنها تحمل متعة فى ذاتها ، **بل لارتباطها الوثيق بالشعر من حيث هو طموح من نوع خاص إلى** التعرف . وبهذا تحول نموذج **دون جوان** الرجل إلى نموذج دون جوان الشاعر .

٥ ـ جـ

ويقودنا نموذج **دون جوان** الشاعر إلى تمثل مفهوم الحب عنده . **ونستطيع ـ منذ البداية ـ أن نقرر أن صلاح عبد الصبور يفصل** بين الحب من حيث هو «بنية وجودية» قائمة فى كل زمان ومكان كأنها **خارج الزمان والمكان ، والحب من حيث هو** علاقة مباشرة بين شخصين متعينين فى زمان بعينه ومكان بعينه ؛ أى إنه ـ بعبارة أخرى ـ يفصل بين التصور والممارسة ، أو بين الفكرة والفعل . فالحب قائم فى نفس المحب ، أو فى نفس كل إنسان ، قبل أن يكون واقعة بعينها ، يمارسها عاشقان ؛ وهو باق فى النفس ، حتى بعد أن تنتهى هذه الواقعة الفردية المعينة . **ومن ثم كانت وقائع الحب الممارس وقائع وقتية ومحدودة** ، تبدأ لكى تنتهى ؛ لأن أى واقعة منها لا يمكن أن تستوعب الحب كله ؛ وهى لذلك لا يمكن أن تغنى عن غيرها ، أو أن تكون نهائية . وإنما يمارس العاشق تجربة الحب فى كل مرة تعرض له على هذا النحو وبهذا المعنى ، **على أمل غامض تثير التجارب السابقة الشك فيه ، وهو أن تكون** التجربة الحاضرة باتساع التصور ، أى تحقيقا عمليا لبنية الحب الوجودية فى شمولها .

ممارسة الحب إذن فى إطار تجربة معينة ، أى من خلال علاقة تنشأ بين محبين ، هى دائما ممارسة جزئية ؛ وهى لذلك وقتية . إنها موجة ما على سطح بحر عميق ، أو انبثاقة ما لبركان لا يهدأ جوفه ، فى مكان ما من سطح الأرض . وليست الموجة هى البحر ، ولا انبثاقة البركان هى البركان . وقد تتلاشى الموجة فى موجة أخرى أكثر منها عنفوانا ونشاطا ، وقد تخمد انبثاقة البركان لتظهر انبثاقة أخرى له ، أكثر تلظيا وتوهجا . كيف تبدأ الموجة وكيف تنتهى ؟ ومتى تحدث انبثاقة البركان ومتى تفتر ؟ و فلنترك هذا الحديث بلغة الاستعارة ولنقل : متى تبدأ إحدى ممارسات الحب ومتى تنتهى ؟ هذه مسألة لا تخضع لقاعدة ؛ لأن الحب ـ كما قال صلاح ـ **«ميلاد بلا حسبان»** ؛ وهو ليس كالفصول ، يأتى كل منها فى أوانه ؛ فهو يأتى ـ حين يأتى ـ **«بغير أوان»** . ولكن هل يمكن أن يكون للسياق أو النسق اليومى للحياة أثر فى هذا ؟ هذا جائز ، ولكن النهاية هى الشىء المؤكد ؛ لأنها ـ كما يقول صلاح ـ نهاية مكررة ومعادة :

«تسألنى رفيقتى : ما آخر الطريق ؟ / وهل عرفت أوله ؟ / نحن دمى شاخصة فوق ستار مسدلة / خطى تشابكت بلا قصد على درب قصير ضيق / الله وحده الذى يعلم ما غاية هذا الوله المؤرق / يعلم هل تدركنا السعادة / أم الشقاء والندم / وكيف توضع النهاية المعادة / الموت أم نوازع السأم» .

(الحب فى هذا الزمان ـ ديوان أحلام الفارس القديم)

ومن ثم فإن حالة الحب التى يمر بها الإنسان ليست حالة مستجلبة ، يتم التخطيط لها وترتيب مراحلها ، بدءا من النظرة فالابتسامة فالسلام فالكلام فالموعد وانتهاء باللقاء ؛ «فلم يعد الحب هو الحب الذى عرفته الرواية منذ بدأت حتى الآن ، الذى يبدأ بالتعارف ثم الشوق ثم الرغبة فى الوصال ، بل لقد يبدأ بالرغبة فى الوصال وينتهى بالتعارف» .(٢١) **إن الحب بنية مستقرة فى الوجود الإنسانى** ، فى الرجل والمرأة على السواء . ومن ثم :

«قد يلتقى فى الحب عاشقان
من قبل أن يبتسما»

(نفس القصيدة)

فاللقاء بين الطرفين إذن ليس هو باعث الحب ، **بل هو مجرد** مناسبة تفرض لنفسها مقتضياتها التقليدية بين اثنين تستقر فى كيان كل منهما بنية العاشق . وإن ما قد يكون عندئذ من لقاء الجسد لا يكون تحقيقا لهذا الحب ، أو تحقيقا لرغبة حسية مبيتة ، بل هو أقرب إلى أن يكون عملا طقوسيا ، يؤديه الفرد كلما عرضت له مناسبة أدائه ، مع يقينه من أنه عمل عارض ، سرعان ما ينتهى وكأن لم يكن :

«ذكرت أننا كعاشقين عصريين يا حبيبتى / ذقنا الذى ذقناه / من قبل أن نشتهيه / ورغم علمنا بأن ما ننسجه ملاءة لفرشنا تنفضه أنامل الصباح / وأن ما نهمسه ، ننعش أعصابنا / يقتله البواح / فقد نسجناه / وقد همسناه» .

(نفس القصيدة)

وربما كانت قصيدة **«أغنية من فيينا»** **(ديوان أحلام الفارس القديم)** أوضح قصيدة تؤكد هذا التصور ؛ فقد شاءت الظروف ـ **دون حسبان ـ أن يتقاطع عاشقان فيخوضا تجربة الحب** ، ثم ينصرف كل منهما فى سبيله ، قبل أن يعرف أحدهما ما اسم الآخر . وماذا تهم الأسماء بالنسبة للعشاق !

ومن الطريف أن ما سميناه «بنية الحب» يسميه صلاح «موهبة الحب» :

«أشق ما مر بقلبى أن الأيام الجهمة / جعلته يا سيدتى قلبا جهما / سلبته موهبة الحب / وأنا لا أعرف كيف أحبك / وبأضلاعى هذا القلب» .

(رسالة إلى سيدة طيبة ـ ديوان أحلام الفارس القديم)

فالموهبة هى الاستعداد الكامن المستقر لدى الإنسان ، الذى ينشط كلما اقتضت الظروف نشاطه . فإذا لم يكن هناك مقتض ظل الاستعداد مستقرا مكانه . ولكى يمارس الإنسان الحب لابد أن تكون لديه هذه الموهبة . أو هذا الاستعداد . وفى هذا المجال يتفاوت الأفراد . وعندما يبلغ هذا الاستعداد لدى إنسان ما أقصاه فإنه يبرز بوصفه دون جوان أو عامر بن أبى عامر .

٥ ـ د

ويقودنا التعارض بين الأيام الجهمة وممارسة الحب إلى الوقوف على شرط من شروط هذه الممارسة ، يمثل ركنا أساسيا فى مفهوم الحب . فتجربة الحب أو ممارسته غير معزولة مطلقا عن الظروف العامة المحيطة بالإنسان ، أو عن رؤيته للحياة والكون . والمحب الشاعر إما أن يكون على وئام تام مع هذه الظروف ، وتقبل تام للحياة والكون ، وهذا نادر ، وإما أن يكون رافضا لها وناقما عليها ، وهو الأغلب . فعلى أى نحو تتمثل تجربة الحب فى الحالين ؟

٥ ـ د ١

هناك قصيدة تقف متفردة فى كل شعر صلاح ، يبدو فيها راضيا عن الكون والناس ، مشيدا بعدالة السماء ، نافضا عن نفسه حزنه «المقيم العقيم» ، مصافحا الحياة فى تهلل واستبشار . وكأنه إنسان قد انتهى به وهج الظهيرة إلى واحة وريفة الظلال ، فإذا هو يستقر فيها ويكسر عصا الترحال . هذه القصيدة هى : «أغلى من العيون» (ديوان أحلام الفارس القديم) :

«عيناك عشى الأخير / أرقد فيهما ولا أطير / هدبهما وثير / خيرهما وفير / وعندما حط جناح قلبى النزق / بينهما ، عرفت أننى أدركت / نهاية المسير» .

وتكاد هذه القصيدة كلها أن تكون تغنيا بصفات الطيبة والبراءة والحنان والشفافية والنضرة والسخاء (كفاك نعمى ـ ظلك الندى ـ ريح الزهر فى حدائقك ـ حنانك الرفيق ـ وجهى الذى نضرته ببسمتك ـ أى نسيم ناعم هذا الحنان ـ تطل من عيوننا قلوبنا المجنحة ..) ـ كأن شاعرا رومنسيا غمرته السعادة فراح يصنع من محبوبته مثالا لجمال روحى أخاذ ، لا مجال فيه لحركة الحواس . ومن ثم كان طبيعيا أن تمحو هذه السعادة الروحية الغامرة آثار كل اشتباك معضل قديم بين الشاعر والسماء ، وبينه وبين الكون ، وبينه وبين الناس :

«وأى كون طيب يحيطنا / حين نكون وحدنا معا / أى كمال لم يشاهد مثله / أى جمال / الله عادل بنا ، والكون خير ما يزال / والناس شفافون كالخيال ..»

ويظل الشاعر يتحرك فى هذه القصيدة حركة مطردة فى خطين متوازيين متآزرين ، أحدهما يتعلق برؤيته للوجود بكل عناصره ، والآخر يتعلق بتجربة الحب . والشعور بالرضا ، بل السعادة الغامرة ، هو ما يسيطر على هذين الخطين . حيث يبدو سلام الشاعر مع الوجود فى مستوياته المختلفة (السماء والكون والناس) منعكسا على تجربة الحب . بقدر ما ينعكس رضاه عن هذه التجربة على علاقاته بالوجود . ومن ثم بدت هذه التجربة مغايرة كل المغايرة لتجارب صلاح السابقة واللاحقة ؛ فهى لا تبدو واقعة عابرة ، تجمع بين المشاعر المتناقضة ، وتعيش لحظتها على سطح الزمن أو فى هامشه . بل تبدو فى إطار من النورانية والإشراق كأنها الضالة المنشودة ، أو كأنها غاية الغايات . ومن أجل هذا كانت هذه القصيدة ـ على غير المألوف فى شعر صلاح ـ ذات صوت واحد ، يتحرك فيها أو يتغنى طليقا من بدايتها حتى نهايتها .

وربما جاز لنا أن نستخلص من هذا الموقف ـ أخيرا ـ أن تجربة الحب لا يمكن أن تبلغ تحققها الكامل إلا إذا توطد السلام بين الإنسان والوجود .

٥ ـ د ٢

إن تفرد هذه القصيدة فى شعر صلاح ـ رؤية وأداء ـ لا ينفى الحقيقة فى شأن تجربة الحب بعامة عنده . وهى أنها لا يمكن أن تكون تحققا كاملا لبنية الحب الأصلية ، بل على العكس ؛ فإنه يؤكدها . فتعليق هذا التحقق على حالة السلام مع الوجود هو نفسه ما يجعلها ـ عند الافتقار إلى هذا السلام ، وهو الأغلب ـ غير قابلة للتحقق . ولم يكن صلاح على وئام مع العالم (ما أكثر ما كرر على أسماعنا عبارات مثل : هذا الكون موبوء ولا برء ـ عالمكم موبوء) بل كان رافضا له فى كل مستوياته . قد تداعبه الأمنيات فيتخيل نفسه وقد ربط الحب بينه وبين محبوبه برباط وثيق على مر الزمن ، كأن يصبحا نجمتين جارتين ، أو موجتين توأمين ، أو جناحى نورس رقيق ، ولكنه ـ لكى تتحقق هذه الأمنيات أو تتحقق واحدة منها ـ كان لابد أولا أن يكون فى سلام مع الوجود . ولكن لما كان هذا السلام مفقودا ، فإن الشعور بهذا الفقد ينعكس على نفس الشاعر ، ويحول دون دخوله فى حالة تحقق كامل للحب ، ويقطر فى نفسه المرارة :

«لكننى يا فتنتى مجرب قعيد / على رصيف عالم يموج بالتخليط والقمامة / كون خلا من الوسامة / أكسبنى التعتيم والجهامة» .

وقد سمعناه منذ قليل يشكو للسيدة الطيبة الايام الجهمة ، التى عكست جهامتها على قلبه فسلبته موهبة الحب . وهو لا يمل من تكرار هذه الحقيقة :

«ولأن الأيام مريضة / ولأن الليل الموحش يولد فيه الرعب / لن نجنى .. حتى الحب .»

(يا نجمى .. ـ ديوان تأملات فى زمن جريح)

وهو فى القصيدة نفسها يقول :

«ونما فى قلبينا مرح مغلول الأقدام / مرح خلاب كالأحلام / وقصير العمر / هل يضحك يا نجمى إنسان مقصوم الظهر ؟» .

وهكذا تسلم الشاعر رؤيته للعالم إلى شعور عميق بالتعاسة ، يصبح **من المحال معه تحقق البهجة بالحب ، وتصبح كل تجربة حب يخوضها** محكوما عليها منذ البداية بأنها ستنتهى وشيكا .

لقد كان **دون جوان** رافضا للعالم ، ورافضا للمجتمع بأفكاره وأعرافه وتقاليده . ولذلك راح ينشد خلاصه فى الحب ، ولكن كل تجربة كانت تسلمه إلى تجربة جديدة . وما كان من الممكن أن يقر له فى الحب قرار قبل أن ينفض يديه من العالم . وهيهات ! أو يتغير وجه العالم على النحو الذى يريده . وهيهات كذلك !

٥ ـ هـ

ولكن هل يعنى اليأس من تحقق كمال الحب ، نتيجة لليأس من صلاح العالم ، **أن ينفض دون جوان يديه من التجربة والمحاولة ؟ ولأى** شىء بعد ذلك يعيش ؟ وماذا يصنع الشاعر الذى غرس الحب فى قلبه يوم غرس الشعر ؟

كلا . لم يكن أحدهما ليكف عن التجربة . مهما كانت نتائجها المتوقعة ، فهى الشىء الوحيد الباقى والممكن . ولكنهما يمضيان فى التجربة بمنطقين مختلفين ، **فدون جوان** يمضى فيها تحديا للمجتمع وانتقاما منه . والشاعر يمضى فيها بوصفها العزاء له عن شرور العالم :

« ولما صار خفق الحب فى قلبى هو السلوى / لأيام بلا طعم وأشباح بلا صورة / وأمنية مجنحة بجوف النفس مكسورة / حملت الحب للمحبوب ثم دنوت من قلبه / وقلت له : أتيتك لا كبير النفس ، لا تياه / ولا فى الكم جوهرة ، ولا فى الصدر وشحت / ولكنى إنسان فقير الحيب والفطنة / ومثل الناس أبحث عن طعامى فى فجاج الأرض / وعن كوخ وإنسان ليستر ما تعريت .. »

(الحب ـ ديوان أقول لكم)

فالحب هنا ضرب من العزاء للنفس عن خيبة الظن فى الحياة والناس . وعن الإخفاق فى تحقيق مارسمه الخيال من مطامح وآمال فى حياة بريئة خالية من التمويه والتزييف . وحين يكون الحب سلوى للنفس عن شرور الواقع وعذاباته فإننا لا نتوقع عندئذ المحب التياه بنفسه وبقدرته على الإغراء ، المفاخر ببراعاته فى الفتك بالنساء ، المطمئن إلى جاهه وثرائه ، والملوح بهما فيما ينصبه لهن من شباك ، مثلما عرفنا فى شخصية **دون جوان** فى بعض تجلياتها . بل يبرز عندئذ المحب النقيض ، الذى يكسب قلب المحبوب بضعفه وقلة حيلته وخواء ذات يده ، ولكنه يستبق من **دون جوان** فضيلة الصدق مع النفس . ومن ثم فإن التناقض فى سلوكهما يرجع آخر الأمر إلى الهدف الذى علقه كل منهما على المضى فى تجربة الحب . فإذا اختلفت وسائلها فى الدخول إلى قلب المحبوب فقد اشتركا فى الهدف وفى النتائج . ولم لا نقول إنها هى نفس الوسائل . تستخدم مرة فى حالة إثبات وأخرى فى حالة نفى ؟ وبعبارة أخرى فإن **صلاح عبد الصبور** الشاعر يحقق دور **دون جوان** وأهدافه حين ينفى عن نفسه صفاته . فهو ينفى عن نفسه أن يكون أميرا أو له علاقة بقصور الأمراء (قصيدة «**لحن**») . كما ينفى عن نفسه مظاهر الثراء ، فهو لا يملك ما يملأ كفيه طعاما (نفس القصيدة) ، وهو لا يحلى ثيابه بالجواهر أو صدره بالأوشحة ، شأن **دون جوان** القديم.[٢٢] ولكنه فى الوقت نفسه كان لا ينسى أن يقدم نفسه بوصفه شاعرا ، وكأن هذه الصفة تعوضه عن كل ما فاته من صفات **دون جوان** .

وهذه الصفة لها مغزاها حين نعود فنتذكر الرابطة الوثيقة بين الشعر والحب . **فهو إذ يقدم نفسه بوصفه شاعرا إنما يقدم نفسه ـ فى الوقت ذاته ـ بأنه محب ، بل أكثر من هذا أنه يوحى بأن هذا الحب لن يكون تجربة شخصية منتهية ، بل سيتقطر آخر الأمر من خلال الشعر ، فيتحول بذلك من قيمة حيوية إلى قيمة إنسانية ، من فعل لابد أن ينتهى إلى قيمة معرفية .**

وفى إيجاز أقول : إن إحساس الشاعر بضرورة الحب من أجل أن يبقى الشعر هو ما كان يوقعه فى تكرار التجربة ، مع يقينه من أنها مجرد سلوى وعزاء عن قبح العالم .

٥ ـ و

فى إطار هذا المفهوم تصبح الشهوة عَرَضا بالنسبة إلى الحب ، ويصبح التنفيس عن الغريزة **هو الوجه الآخر المغلوط للحب عند الشاعر** . وقصيدة «**أنثى**» (**ديوان تأملات فى زمن جريح**) بناء رمزى يشير إلى موقف الشاعر السلبى من حبيبته التى «تطفئ المصباح» ثم تطفئ شهوتها على بدنه . والقصيدة تنضح بفتور الشاعر واستسلامه لهذا الطقس الليلى المتكرر .

لكن الموقف يصبح أشد وضوحا عندما نتوقف عند ذلك الحوار الذى دار بين **سعيد** (الشاعر) **وليلى** فى مسرحية صلاح **«ليلى والمجنون»** :

ليلى : أتمنى لو عشنا فى عش واحد .
سعيد : تعنين .. سرير واحد ؟
ليلى : كالأزواج جميعا يا حى .
سعيد : أهو الجنس إذن ؟
ليلى : بل هو تحقيق الحب .
سعيد : الحب إذن وهم دون الجنس ؟
ليلى : بل هو شوق ظمآن يبغى أن يتحقق .
سعيد : هل كل الزوجات يمارسن الجنس بشوق الحب ؟
ليلى : لا أدرى .

ثم يعود الحوار بينهما مرة أخرى فيجرى على النحو التالى :

ليلى : انظر لى والمسنى وتحسسنى
إنى وتر مشدود
يبغى أن ينحل على كفيك غناء وتقاسيم
سعيد : أوه .. الجنس
لعنتنا الأبدية
وجه الحب المقلوب .

وليس محض صدفة ان يكون موقف **سعيد** (الشاعر) فى هذه

المسرحية من الجنس أو الشهوة هذا الموقف . ومن أجل هذا أيضا . وقبل سعيد ، نصح القرندل للأميرة (**مسرحية الأميرة تنتظر**) :

«**يا أمرأة وأميرة / كونى سيدة وأميرة / لا تثنى ركبتك النورانية فى استخذاء / فى حقوى رجل من طين / أيا ما كان ...** »

إن هذا الموقف كله ينطوى على رؤية دونجوانية . ألم نعرف من قبل موقف دون جوان من « **دونا ألفيرا** » ورأيه فى أن استمراره فى الزواج منها لم يكن إلا نوعا من «الزنا المستتر» ؟ !

٦ ـ

والآن وقد طالت بنا الرحلة مع **صلاح عبد الصبور** بوجهه الفاوستى ووجهه الدونجوانى لا يبقى إلا أن نقول إنه لم يكن يحمل هذين الوجهين منفصلين (وما فصلنا بينهما هنا إلا لضرورة إجرائية) ، بل كانا مندمجين ، أوكان كل منهما يصبح قناعا للآخر ، وفقا للظرف والموقف . وإلا فبعين من منهما نقرأ مثل قوله :

«**تعصر قلبى الوحدة فى ساعات العصر المبطئة الخطوات / ... أمضى عندئذ أتسكع فى الطرقات / أتتبع أجساد النسوة / أتخيل هذا الردف يفارق موضعه ويسير على شقيه / حتى يتعلق فى هذا الظهر / أو هذا النهد يطير ليعلو هذا الخصر** / (وأعيد بناء الكون) ؟ !

(**حديث فى مقهى ـ ديوان تأملات فى زمن جريح**)

هل هو **فاوست** الذى كان يتعذب بشعور الوحدة ؟ أم هو **دون جوان** الذى يخرج بحثا عن مواطن الفتنة ؟ أم هما معا وهما يريدان أن يغيرا الكون ؟

وبأى عين منهما نقرأ كذلك قوله فى المقطع السادس من «**مذكرات الملك عجيب** .. » :

«**وافزعى من حيرة الأفكار والسبل ! / أبحث فى كل الحنايا عنك يا حبيبتى المقنعة / يا حفنة من الصفاء ضائعة / هل تختفين فى الجسد أعصره فينتفض / وحين يروى ينزوى ولا يرد / وبعد ساعة يعوده الظمأ / كأن كل ما ارتوى / كان سرابا أو زبد** » .

هل هو **فاوست** الذى تعذب بالأفكار والبحث عن الحقيقة ؟ أم هو **دون جوان** الذى يبحث عن الصفاء فى الجسد ؟ وهل الخطاب هنا موجه إلى الحبيبة أم إلى الحقيقة «المقنعة» ؟

إن الإجابة تؤكد لنا أن هذين النموذجين القديمين قد امتزجا ـ من خلال الشاعر ـ ليصنعا معا بنية أكثر تركيبا ، يصبح فيها عاشق الحكمة هو نفسه حكيم العشق . وهذه البنية هى ما يسقطه شعر صلاح فى وعينا المعاصر .

◦ **هوامش** :

(١) انظر عفت الشرقاوى : قضايا الأدب الجاهلى ـ دار النهضة العربية . بيروت ١٩٧٩ . ص ٢٤٩

(٢) انظر كتابنا «التفسير النفسى للأدب» ـ الفصل الخاص بتحليل قصة «السراب» لنجيب محفوظ .

(٣) J. W. Smeed : **Faust in Literature - Oxford Univ.** Press. London 1975.

(٤) انظر عرض• صلاح عبد الصبور لكتاب «طوق الحمامة» لابن حزم . فى كتابه «رحلة على الورق» ـ الشركة المتحدة للنشر والتوزيع ١٩٧١ ـ ص ١٨٦ .

(٥) Dictionnaire des Personnages Littéraires et Dramatiques - S.E.D.E. et V. Pompiani, 3e édition 1970, p. 27.

(٦) موليير : دون جوان ـ ترجمة إدوار ميخائيل . روائع المسرح العالمى رقم ٢٢ ـ القاهرة . ص ١٣ ـ ١٤

(٧) نفسه ص ١٥

(٨) نفسه ص ٩٤

(٩) نفسه ص ٢٧

(١٠) Smeed: op. cit.. p. 178.. p. 178.

(١١) B. Shaw: Man and Superman Penguin Books 563. p. x ff.

(١٢) Smeed: op. cit.. p. 173.

(١٣) فى كتابه «كتابة على وجه الريح» ـ الوطن العربى للنشر والتوزيع ١٩٨٠ ، ص ١٧٤

(١٤) «مأساة الحلاج» ، ضمن مجموع «ديوان صلاح عبد الصبور» ـ دار العودة . بيروت ١٩٧٢ ، قسم المسرحيات . ص ٢٣٠ ـ ٢٣٢

(١٥) ديوان صلاح عبد الصبور ، ص ١٧٥ ـ ١٧٦

(١٦) انظر مقدمة مجموعته الشعرية «عمر من الحب» ـ الكتاب الذهبى ، ص ٧ . وقصيدة «تأملات ليلية» من ديوانه «شجر الليل» .

(١٧) راجع قصيدة «فصول منتزعة» ـ ديوان «شجر الليل» .

(١٨) صلاح عبد الصبور : كتابة على وجه الريح ـ الوطن العربى للنشر والتوزيع ١٩٨٠ . ص ١٧٢ .

(١٩) صلاح عبد الصبور : أصوات العصر ـ الدار القومية للطباعة والنشر . ص ١٢٠

(٢٠) صلاح عبد الصبور : عمر من الحب ـ الكتاب الذهبى . مؤسسة روز اليوسف . ص ٨

(٢١) صلاح عبد الصبور : مدينة العشق والحكمة ـ دار اقرأ . بيروت . ص ١٢٣

(٢٢) يتردد هذا المعنى عند صلاح فى عدد من القصائد ، منها «أناشيد غرام» ، «رسالة إلى صديقة» ، «أغنية حب» ، «لحن» ، «أغلى من العيون» ...

الرؤية القصصية فى شعر صلاح عبد الصبور

□ عبدالرحمن فهمى

لا أشك فى أن العنوان سيثير تساؤلات كثيرة ، فصلاح عبد الصبور شاعر كبير ، والحديث عن رؤيته الشعرية هو المتوقع ، وهو الأجدى فى أية دراسة تكتب عن شعره . وإذا كان لصلاح إنتاج قصصى ـ وله فعلا إنتاج قصصى[1] ـ فهو لا يمثل ركنا هاما فى مكانته الأدبية . أم أن الأمر مجرد تعصب منى للفن الأدبى الذى أمارسه يجعلنى أتلمس أوهى الأسباب لأكتسب إلى حظيرته شاعرا عملاقا مثل صلاح . . ؟ ! . . والحق أن الأمر ليس فيه شئ من هذا على الإطلاق ، إنما هو محاولة منى لتفسير خصائص معينة فى شعر صلاح أعتقد أنه بز الكثيرين من شعراء جيله فيها ، ثم إنه رأى قدمه لى قلته له عندما قرأ علينا مخطوطة قصيدة (أبى) فى الجمعية الأدبية المصرية ، وكانت أول قصيدة له فى الشكل الشعرى الجديد الذى اشتهر به وأصبح أبرز رواده . ثم قلته له مرة أخرى عندما قرأ علينا مخطوطة (مأساة الحلاج) وكانت أول مسرحية له . ولا يخفى أن الصلة بين الرؤية القصصية والرؤية الدرامية وثيقة حتى لتفضى إحداهما إلى الآخرى عكسا وطردا دون تغيير فى النسيج كبير[2] .

ولقد وردت فى هذه السطور ثلاث رؤى حتى الآن : قصصية وشعرية ودرامية . وحتى لا ندخل فى جدل طويل ثم يكتشف كل منا ـ كما يحدث عادة ـ أنه يستعمل المصطلح بمعنى يختلف عن المعنى الذى يستعمله فيه الآخر . أرى أن نبدأ بالاتفاق على تعريف المصطلح . وقد لا نحتاج إلى تفصيل فى الرؤية الشعرية ، لأن الفرق بينها وبين الرؤيتين الأخريين واضح لا لبس فيه ، أما اللبس الحقيق فهو فيما بين الرؤية القصصية والرؤية الدرامية ، فكثيرا ما يقع الخلط بينهما ، أو تلغى إحداهما لحساب الأخرى . خصوصا فى الكتب الدراسية وما يشبهها مما يكتب تنظيرا وتقعيداً للنقد .

(١)

يقصد بالرؤية الفنية بعامة الطريقة أو المنهج الذى يرى به الفنان الأشياء . واختصاراً للمصطلح نستعملها متضمنة الرؤية الحسية والرؤية العقلية معا[3] . وخصوصا أن الرؤيتين تتداخلان عند الممارسة بحيث يصعب ـ بل يستحيل ـ أن نفصل بينهما . وحتى فى الفنون التى تعتمد على المادة المحسوسة فى تعبيرها مثل النحت والرسم ، يصعب أن نتحدث عن رؤية الفنان للمنظر بعيدا عن الجانب العقلى أو الوجدانى الذى أملى عليه اختيار زاوية الرؤية . ومن هذا المنطلق نتحدث عن أنواع من الرؤى تتعدد وتختلف بتعدد الفنون واختلافها ، فيكون الفرق بين الرؤية القصصية والرؤية الدرامية نابعا من الفرق بين القصة والدراما . والدراما هنا ليست بالمعنى المسرحى وإنما هى بالمعنى العام الذى نعنيه عندما نتحدث عن الدراما فى لوحة أو فى قصيدة أو فى عمل موسيقى . وقد فسرها الدكتور **عز الدين اسماعيل** فى كتابه **(الشعر العربى المعاصر)** بأنها (تعنى ببساطة وإيجاز الصراع فى أى شكل من أشكاله[5]) . وقد أكدت لى التجربة والممارسة خلال ثلاثين سنة أن هذا التعريف هو أصدق التعريفات وأصحها ، فالرؤية الدرامية إذن هى أن يدرك الفنان موضوعه على أنه صراع . ولكى يوجد صراع فلابد من وجود نقيضين اثنين على الأقل يدور بينهما هذا الصراع . ولكن وجود المتناقضات وحده لا يكفى لخلق الدراما أو الشعور بالصراع ، فلا بد من وجود حركة مترددة بين المتناقضات جيئة وذهابا ، وارتفاعا وانخفاضا ، حتى نحس بالصراع . ومستوى العمل الفنى يتحدد بمدى قدرته على خلق هذا الإحساس بالحركة فى نفس المتلقى . وعندما نقول إن فنانا ما يتمتع برؤية درامية فإننا نعنى أنه قادر على إدراك المتناقضات فى موضوعه ، والتقاطها وهى فى أفضل حالات الحركة ، ثم تسجيلها بطريقة تنتقل بها الى المتلقى وتولد عنده توترا مماثلا للتوتر فى نفس الفنان .

هذه هى الرؤية الدرامية ببساطة وإيجاز على حد تعبير الدكتور **عز الدين اسماعيل** ، فما الرؤية القصصية ؟

قد لا نستطيع تعريف الرؤية القصصية بمثل الوضوح والبساطة التى عرفنا بها الرؤية الدرامية ، وذلك لأن المجال التطبيق للرؤية القصصية مقصور على فن القصة وحده ، بعكس مجال الرؤية الدرامية الذى يشمل المسرح والموسيقى والرسم والنحت والشعر والقصة نفسها . مما يتيح لنا عقد المقارنات التى تساعد على التوضيح . والتى تحرم منها الرؤية القصصية فى مجالها المنفرد ثم إن الرؤية القصصية تعتمد اللغة أداة لها . واللغة ـ رغم إنها صوت (وهو مدرك حسى) . ورغم أنها ترمز . من بين ما ترمز إليه إلى الأشياء والأشخاص (وكلها مدركات حسية) ـ

إلا أن اللغة نفسها مدرك عقلى فى حقيقة الأمر. وسبب ثالث يجعل التعريف أصعب وأعقد، وهو أن القصة أنواع وألوان متعددة، غير أن منها قصصا دراميا وقصصا غير درامى، والقصص الدرامى هو (أرقى أشكال التعبير القصصى المعاصر)(٥). والتحليل دائما – أو ينبغى له أن – يتناول أرقى النماذج. وهنا يختلط مفهوم الرؤية الدرامية بوضوحه بمفهوم الرؤية القصصية الغامض نوعا ما عند أغلب الدارسين، بل يحدث أحيانا أن تلغى الرؤية القصصية تماما وتندمج فى مفهوم الحكاية. وهذا ما يجعل بعض الدارسين يزعم أن الشعر العربى عرف الشعر القصصى، ويضرب مثلا بأبيات **للبحترى** فى لقاء الذئب أو أبيات **للحطيئه** فى إكرام الضيف. والسبب فى هذا أنه يوحد بين مفهوم القصة ومفهوم الحكاية. فكل قصة حكاية بغير شك، ولكن ليست كل حكاية قصة؛ فالحكاية سرد أحداث باللغة، وكل قصة لا بد أن تسرد أحداثها باللغة، غير أن مجرد سرد أحداث باللغة لا يصنع قصة. وهناك عبارة مأثورة تنسب إلى إ. م. **فورستر** على ما أذكر تقول: (إذا قلت مات الملك وماتت الملكة فأنت لم تصنع قصة، ولكن لو قلت مات الملك ثم ماتت الملكة حزنا عليه فقد صنعت قصة). والفرق هنا هو أن الجملة الثانية ترتب معلولا على علة، وتربط نتيجة بسبب. وهذا يضع أيدينا على فرق مبدئى بين الحكاية والقصة؛ **فالحكاية لا تكون قصة إلا إذا ارتبطت أحداثها ارتباط المعلول بالعلة والنتيجة بالسبب**. فهل وضعنا إصبعنا بهذا التفريق على معنى الرؤية القصصية. فنقول: هى القدرة على **إدراك** العلاقات بين الأحداث؟ هذا شئ ولكنه ليس كل شئ. فلابد من أن توجد مع القدرة على إدراك العلاقات بين الأحداث قدرة أخرى على **الاختيار** من بين هذه الأحداث. بحيث ينتقى الفنان أكثرها تمثيلا لموضوعه من بين المئات الواقعة فعلا أو الممكن وقوعها؛ فخروج إنسان لعمله صباحا وعودته منه بعد الظهر. يضم بين الحدثين مئات من الأحداث الصغيرة التافهة أو البارزة الهامة. بدءا من الحلاقة قبل الخروج وانتهاء ربما بمشاجرة مع رئيس العمل والاستقالة أو الفصل.. مئات لا تحصى من الأحداث المتفاوتة بين التفاهة والأهمية كما ترى، ولكن الرؤية القصصية هى التى مكنت صلاح من اختيار ثمانية أحداث فقط لينسج منها مطلع قصيدته (الحزن)(٦)

ياصاحبى إنى حزين
طلع الصباح فما ابتسمت (١) ولم ينر وجهى الصباح
وخرجت (٢) من جوف المدينة أطلب الرزق المتاح
وغمست (٣) فى ماء القناعة خبز أيامى الكفاف
ورجعت (٤) بعد الظهر فى جيبى قروش

فشربت (٥) شايا فى الطريق
ورتقت (٦) نعلى

ولعبت (٧) بالنرد الموزع بين كفى والصديق
قل ساعة أو ساعتين
قل عشرة أو عشرتين
وضحكت (٨) من أسطورة حمقاء رددها الصديق
ودموع شحاذ صفيق.

هذه القصيدة هوجمت بشراسة عندما نشرت لأول مرة فى أوائل الخمسينيات، **وكان محور الهجوم هو التفاهة والسوقية؛ فشرب الشاى ورتق النعل ولعب النرد أحداث تافهة لا تستحق أن يتوقف عندها الشاعر، واللغة التى صيغت بها لغة سوقية. ولكن فات هؤلاء المهاجمين أن التفاهة والسوقية هنا مقصودتان فنيا. فاختيار شرب الشاى ورتق النعل ولعب النرد من بين مئات الأحداث التى ربما كانت أهم منها بكثير، اختيار متعمد ليحقق التماسك بين لونين من الرؤية الفنية. هما الرؤية القصصية والرؤية الدرامية. ففى مطلع القصيدة تناقض درامى واضح بين طلوع الصباح بما يحمل من إشراق وبهجة وبين الحزن، مع توافر حركة سريعة فى الانتقال بينهما عن طريق حرف الفاء (طلع الصباح ف... ما ابتسمت). وفى آخر المقطع تناقض درامى آخر مع الحركة فى (وضحكت من... ودموع...) فالمقطع محصور بين بداية درامية ونهاية درامية، والأحداث التى بينهما يحكيها الشاعر فى سرد متتابع باستعمال واو العطف التى لا تفيد ارتباط العلة بالمعلول، ولكن مجموعة الأحداث نفسها معلول للعلة المذكورة فى مطلع القصيدة (إنى حزين.. وتسبب حزنى فى أنى ما ابتسمت... وخرجت.. وغمست.. ورجعت... الخ) حتى نصل إلى الحدث الأخير (وضحكت) فإذا به يكون علاقة درامية بالغة التناقض مع المطلع (إنى حزين)؛ وعندئذ نجد أن الأحداث التافهة التى سردها كانت ضرورية لتؤدى إلى هذه النهاية المتناقضة مع المطلع. ولو لم تكن بهذه الدرجة من التفاهة ما صلحت علة للمعلول (ضحكت). ومن هنا اكتسبت هذه الأحداث أهمية فنية. بغض النظر عن تفاهتها الواقعية. وهذه هى الدقة فى الاختيار من بين الأحداث الواقعة والممكنة التى اشرنا إليها كمظهر من مظاهر الرؤية القصصية. وهى هنا متداخلة مع الرؤية الدرامية دون أن تكون إياها كما هو واضح.**

ولكن الرؤية القصصية ليست مجرد إدراك للعلاقات بين الأحداث واختيار واع منها لما يمثل الموضوع. فهى قبل ذلك قدرة على رؤية الأحداث نفسها. أو فلنقل رؤية الموضوع على أنه أحداث، أو فلنقل مرة أخرى هى تحول الموضوع الى أحداث. فكما يتحول الموضوع فى رؤية الرسام إلى ألوان وخطوط ونسب، ويتحول فى رؤية المسرحى إلى مجموعة من المتناقضات المتصارعة، ويتحول فى رؤية الموسيقى إلى أصوات منغمة. فإنه يتحول فى رؤية القاص إلى مجموعة من الأحداث المترابطة ارتباط المعلول بالعلة والنتيجة بالسبب. فيراه ويفهمه ويحس به ويتفاعل معه من خلالها، حتى ليصح أن نقول إن الموضوع هو الحدث أو إن الحدث هو الموضوع فى رؤيته الفنية.

– ٢ –

بديهى أن حديثنا عن الرؤية القصصية لا يعنى أنها هى العاملة دون غيرها من الرؤى فى إنتاج الفنان حتى ولو كان قاصا. فالقصة التى تعتمد الرؤية القصصية وحدها – كالقصص البوليسية الرخيصة – قصة فقيرة لا تحسب على الفن الأدبى. فالأولى إذن ألا تستقل الرؤية القصصية بعمل الفنان فى الشعر. **والحق أن القصيدة الجيدة تكون غالبا نتاجا مشتركا لعمل أكثر من رؤية فنية**. وبخاصة الرؤية التصويرية

والرؤية الدرامية (والرؤية الشعرية طبعا قبل كل شئ ، ولكنها ليست موضوع حديثنا) . والرؤية التصويرية ـ وهى أصلا رؤية الرسام ـ هى التى تمد الشاعر بصوره الفنية ، بدءاً من التشبيه والاستعارة والمجاز ، وانتهاء بالصور المركبة التى تنبسط لتشمل مجموعة من الأبيات أو تشمل القصيدة كلها . غير أننا يجب أن نفرق بين رؤية تصويرية هى عماد القصيدة ورؤية تصويرية مساعدة ، تثرى القصيدة وتعين على تمكين الرؤية الأساسية . وفى قصيدة **(الحزن)** التى تمثلنا بها فى الفقرة السابقة ، يتحول الحزن (وهو الموضوع) فى رؤية الشاعر إلى خطوط وألوان ونسب يمكن أن ترسم فى لوحة (حزن طويل كالطريق من الجحيم إلى الجحيم) أو إلى أصوات ، وإن كانت بطريقة سلبية (حزن صموت) (كالأفعوان بلا فحيح) . ولكن هذا لا يتعارض مع رؤية الشاعر لموضوعه فى الأساس على أنه مجموعة من الأحداث المترابطة ترابط المعلول بالعلة . فالرؤية القصصية هنا هى ركيزة القصيدة وعمادها ، والرؤى التصويرية أو الصوتية إثراء وتمكين لها ، حتى إنها لاتبرز إلا فى الأبيات التى هى وصلات أو (مشدات) بلغة المعمار ـ تربط بين مقاطع القصيدة (فصول القصة) .

ولعل مقارنة بين صلاح وشاعر عملاق آخر هو **محمود حسن إسماعيل** تعين على توضيح ما أرمى إليه وتأكيده .

فى ديوان **(أين المفر)** قصيدة هى من عيون شعر **محمود حسن إسماعيل** ومن أكثرها تمثيلا لمنهجه الشعرى ورؤياه الفنية ، وهى قصيدة **(نهر النسيان)** (٧) ، وقد صاغها الشاعر فى أربعة وثمانين بيتا ، فإذا أردنا أن نتتبع الخيط العام للقصيدة وجدناه لا يشغل غير واحد وعشرين بيتا ، استأذن فى إيرادها كلها هنا تيسيرا للمقارنة .

اسقيانى من خمرة النسيان
وانسيانى فقد نسيت زمانى
ونسيت الشباب والسحر والأحلام والفن والرؤى والأغانى
وتجردت من زمانى وكونى
لزمان محجب عن عيانى
وإذا بى فى قفرة ألقت الصمت عليها صوامع الرهبان
جبت فيها حيران أقذف نفسى فى خضم مغيب الشطآن
وإذا أشيب يغمغم كالمجنون بين السهول والوديان
آدمى الرواء أذهله الوهم وغشته هبلة الحيوان
ويداه لقامة الزمن الأعرج .. عكازتان مشدوختان
ضم إحداهما ولوح بالأخرى لوادٍ مخدرٍ نعسان
فيه نهر من الدموع وجب
مترع بالأنين والأشجان
وقلوب أقلها بين جنبيه سفين يجرى بلا ربان
أرعشتنى السفين واستلب الأشيب وعيى . رباه ماذا دهانى .
فتهاويت كالهشيم على أشلاء روحى المفزع الأسيان
ثم ناديته فأمعن فى الصمت قليلا وصاح بى : من دعانى ؟
قلت : روح معذب . قال : من أين ؟ فقلت الأسى إليك رمانى .
قال : أقبل فكم بدنياك صرعى
شربوا من يدى رحيق الحنان .
قلت : من أنت ؟ قال : رؤيا خيال
كل حى على الوجود رآنى
منذ مادبت الخلائق حولى
لقبتنى السماء بالنسيان .
قلت ياحادى الخطايا لقبر
مردت ركنه يد الغفران
لاذ عمرى بشاطئيك فدعنى
فى ثراك الغريب أدفن زمانى
فتمطى فزلزل الأرض تحتى
وطوى الصمت فى الفلا إذ طوانى

الخيط العام فى القصيدة ـ كما ترى ـ حكاية أشبه بالحلم أو الكابوس ، فالشاعر فى لحظة يأس وعجز غرق فى نوع من النوم فرأى نفسه فى مكان مقفر فيه رجل عجوز يشير إلى نهر من الدموع ، ودار بينهما حديث عرف منه أن هذا العجوز هو النسيان ، فسأله أن يلوذ به ، ولكنه اختفى ، وأفاق الشاعر من حلمه أو كابوسه . وهذه حكاية لا قصة ، لأن احداثها تفتقد رابطة العلية التى أوضحنا أنها أساس فى الرؤية القصصية . والحكاية ليست رؤية فنية ، ولكنها مهاد (أرضية) للرؤى الفنية الأخرى . وفى القصة تكون الحكاية هى المهاد للرؤية القصصية وليست هى نفسها ، وهذا ماييسر تحويل القصص إلى دراما أو موسيقى أو لوحة أو تمثال . وهى فى الشعر تقوم بنفس الدور (المهاد) للرؤية الشعرية . وهذا ما ينبغى أن نلاحظه حتى لا نخلط بين الحكاية فى القصيدة وبين الرؤية القصصية . فلقاء الشاعر بالعجوز ومادار بينهما فى قصيدة نهر النسيان مهاد لرؤية فنية هى عماد القصيدة ، ولكنها ليست الرؤية الفنية نفسها . فما رؤية الشاعر الفنية إذن ؟

إذا رجعنا إلى القصيدة الكاملة فى الديوان وجدنا أن الصور وحدها ، هى التى نمت أبيات الحكاية من واحد وعشرين بيتا إلى أربعة وثمانين ، فبعد البيت الثانى (ونسيت الشباب والسحر ...إلخ) وقبل البيت الثالث (وتجردت من زمانى وكونى) نظم الشاعر أربعة وعشرين بيتا يفصل فيها ما نسيه ، وكل بيت منها يبدأ بقوله (ونسيت) ثم يأتى بالمنسى فى لفظة واحدة ويشغل بقية البيت بتشبيه له :

ونسيت المنى (وكانت شعاعا
باهت الظل حائرا فى جنانى)
ونسيت الأسى (وكان رياحا
أزجت الجن خطوها فى كيانى)

وهكذا تتوالى الأبيات حتى تكتمل أربعة وعشرين قبل أن يتحرك الحدث فى الحكاية (وتجردت من زمانى وكونى ... إلخ) . ويشغل الحدث هذا البيت وبيتا آخر بعده ، ثم يتوقف ثانية لتبدأ مجموعة أخرى من الصور ، ترسم لوحة للقفرة التى وجد نفسه فيها (خاصم الدهر ليلها فهى .... الخ) . وتستغرق هذه الصور خمسة أبيات قبل أن يتحرك الحدث بلقاء العجوز (وإذا أشيب ...) . ويشغل وصف العجوز أربعة عشر بيتا أخرى حتى يصل إلى الحركة فى البيت الثالث عشر من الحكاية (أرعشتنى السنين ...) . وتمضى القصيدة حتى تبلغ أربعة وثمانين بيتا

على هذا المنهج ، حدث فى بيت أو بيتين ثم توقف عند حشد من الصور فى أبيات أكثر عددا .

وهذا المنهج ـ كما هو واضح ـ يعتمد الرؤية التصويرية نسيجا للقصيدة حيث يتحول الموضوع فى رؤية الشاعر إلى عدد هائل من الصور الجزئية . ومن الحق أن كل الصور ـ أو أغلبها ـ يتضمن حدثا وحركة ولكنها أحداث وحركات تخدم الصورة الجزئية لا الموضوع ، فالرياح التى أزجت الجن خطوها فى كيان الشاعر هى رياح الأسى لا النسيان . والشعاع الحائر فى جنانه هو شعاع المنى لا النسيان ... وهكذا . وهو لون آخر من الحدث والحركة ، يخدم الصورة ويلونها أو يبرزها أو يشحنها بانفعال . ولكنه غير الحركة والحدث النابعين من الرؤية القصصية ، أو اللذين هما الرؤية القصصية نفسها ـ كما رأينا فى قصيدة الحزن .

والحق أن أغلب صور **صلاح** تعتمد الرؤية القصصية حتى ولو لم يكن نسيج القصيدة قصصيا . ففى المقطع الأول من قصيدة **(الظل والصليب)**[^٨] يتحدث **صلاح** عن السأم ـ وهو مظهر لحالة نفسية كالنسيان ـ فيبدأ المقطع ببيت تقريرى :

هذا زمان السأم .

ثم ينتقل مباشرة إلى رصد مجموعة من الأحداث والحركة :

نفخ الأراجيل سأم

دبيب فخذ امرأة ما بين إليتى رجل
سأم .

ثم بيت تقريرى آخر يتبعه بصورة جزئية :

لا عمق للألم
لأنه كالزيت فوق صفحة السأم .

ثم بيت تقريرى ثالث :

لاطعم للندم .

تنثال بعده مجموعة من الأحداث المتحركة السريعة :

لأنهم لا يحملون الوزر إلا لحظة
ويهبط السأم
يغسلهم من رأسهم إلى القدم
طهارة بيضاء تنبت القبور فى مغاور الندم
ندفن فيها جثث الأفكار والأحزان .. من ترابها
يقوم هيكل الإنسان
إنسان هذا العصر والأوان
« أنا رجعت من بحار الفكر دون فكر
قابلنى الفكر . ولكنى رجعت دون فكر .
أنا رجعت من بحار الموت دون موت
حين أتانى الموت لم يجد لدىَّ ما يميته
وعدت دون موت . »

فهو يرى موضوعه دائما فعلا وحركة . وإذا لجأ إلى تشبيه الألم بالزيت فوق صفحة السأم . فهو جزئية لا تعتمد عليها القصيدة . بعكس مارأينا فى نسيان محمود حسن إسماعيل . حيث كان التشبيه أو ماماثله من الصور هو الركيزة . فى حين اقتصرت الحكاية على أن تكون المهاد الذى ترصع فوقه التشبيهات . فالفرق بين الشاعرين ـ وكلاهما عملاق ـ هو الفرق بين الرؤية التصويرية والرؤية القصصية .

ـ ٣ ـ

الرؤية القصصية ـ كما رأينا ـ هى قدرة أو ملكة عند الفنان . تحول الموضوع إلى أحداث مترابطة متحركة .

والأحداث أفعال . والأفعال لا بد لها من فاعل يفعلها ومفعول تقع عليه كما يقول النحاة . ولكن الأفعال وفاعليها ومفعوليها فى النحو بسيطة مجردة (ضرب زيد عمرا) . أما مَنْ زيد ومن عمرو . وكيف حدث الضرب . وكيف انفعل عمرو أو زيد أو كلاهما بالضرب . فأسئلة لا ترد فى النحو . ولكنها أساسية وجوهرية فى الرؤية القصصية التى تفقد قيمتها إذا لم تجب عنها . ومن هنا يصبح الفاعلون والمفعولون فى النحو شخصيات فى القصة ، ولهذا لا تكتمل الرؤية القصصية فنيا إلا إذا كانت قادرة على الإحساس بالشخصيات والنفاذ إلى أعماقها . وأقول الإحساس والنفاذ ولا أقول الرؤية البصرية التى تحدد الطول والعرض والسن والملبس والسلوك ... إلخ ، فهذه أوصاف يقدر عليها كل إنسان حتى كاتب البطاقة الشخصية أو الصحيفة الجنائية .**وإنما تكتسب الرؤية القصصية فنيتها من إحساس الفنان بشخصياته والنفاذ إلى أعماقها . وهذه خاصة مميزة لشعر صلاح** . فعند قراءة شعره ـ أو أكثره ـ تنتصب أمامك شخصيات حية مجسدة ملموسة . تغوص معه إلى أعماقها فى عبارة أو أكثر يقولها عنها أو ينطقها بها :

بالأمس فى نومى رأيت الشيخ محيى الدين
مجذوب حارتى العجوز
وكان فى حياته يعاين الإله
تصورى .. ! .. ويجتلى سناه
وقال لى « .... ونسهر المساء
مسافرين فى حديقة الصفاء
يكون ما يكون فى مجالس السحر
فظن خيرا .. لا تسلنى عن خبر
ويعقد الوجد اللسان . من يبح يضل
ومت مغيظا قاطع الطريق »
ومات شيخنا العجوز فى عام الوباء
وصدقينى .. حين مات فاح ريح طيب
من جسمه السليب .
وطار نعشه . وضجت النساء بالدعاء والنحيب .
بكيته . فقد تصرمت بموته أواصر الصفاء
ما بين قلبىَ اللحوح والسماء .
بالأمس زارنى . ووجهه السمين يستدير
مثل دينار ذهب
ومقلتاه حلوتان .. جرتان من عسل
عميقتان بالسرور .

بياض ثوبه يكاد يخطف الأبصار
وقال لى ـ وصوته العميق كالنغم ـ
«ياصاح . أنت تابعى
فقم معى
رد مشرعى
فالأمر فى الديوان .. قم . »

وأنت لا تستطيع أن تطالب قصاصا بأكثر من هذا فى رسم شخصياته .

وصلاح لا يقف عند حد رسم الشخصيات بهذا الوفاء والعمق فى قصائده ، وإنما يكتب قصائد كاملة حول شخصية واحدة . وارجع إن شئت إلى : **شنق زهران ـ أبى ـ الناس فى بلادى ـ السلام ـ زكريات،** من ديوان «الناس فى بلادى» وحده ، لترى مصداق ما نقول .

بل **إنه** لا يقف عند هذا الحد أيضا ـ اتخاذ شخصيات موضوعا لقصائد كاملة ـ وإنما يحول المعنويات إلى شخصيات فى كثير من قصائده . وهذا شئ آخر غير تشخيص المعنويات فى الشعر القديم ، مثل تشخيص ابن الرومى المشهور لعيوب أبى القاسم الشطرنجى :

قـلت لما بـدت لـعـينى شنعـا
رب شـوهـاء فى حشـا حسـناء

فما فعل ابن الرومى هذا إلا ليدير على لسانها حوارا بينه وبين نفسه :

لـيتنى مـا كشفت عـنـكن سترا
فـشـويتن تحت ذاك الـغـطـاء
قـلن : لولا انـكشـافـنا ما تجلت
عـنك ظـلـمـاء شبـهـة قـتـمـاء
قـــلت : أعـــجب .... الخ

فتشخيص ابن الرومى هنا ـ ومثله كل ما وصف بأنه تشخيص فى الشعر العربى القديم ـ ليس إلا وسيله للتعبير عن أفكار ومشاعر هى غاية الشاعر بالدرجة الأولى ، ولهذا نجد الشخصية التى تتقمصها العيوب لا سمة للحياة فيها غير أنها تفكر وتحاور وتنطق ، والحق أن الشاعر هو الذى يفكر ويحاور وينطق . ومن الميسور ـ بتعديل لغوى بسيط فى الأبيات ـ أن تجعل الشاعر يحاور نفسه بدلا من أن يحاور هذه الشخصيات . فتلغيها إلغاء دون أن تخسر القصيدة شيئا . مما يؤكد أن التشخيص هنا مقحم على بناء القصيدة . ولكن **صلاح** يفعل شيئا آخر تماما ، ففى قصيدة (طفل)[١٠] مثلا يقول :

قولى : أمات ؟
جسيه . جسى وجنتيه .
هذا البريق
مازال ومض منه يفرش مقلتيه ،
هذى أصابعه النحيلة .
هذى جدائله الطويلة .
أنفاسه المترددات بصدره الوردى ، **كالنغم الأخير**
من عازف وفد النعاس عليه فى الليل الأخير .
وتلك جبهته النبيلة
بيضاء يلمع فوق موجتها الزبد .
قولى : أمات
وأنا غدوت بلا أحد .. ؟

هو هنا يتحدث عن الحب ، وهذا الطفل ليس تشخيصا ولا تجسيد اللحب ، وإنما هو الحب نفسه كما يراه الشاعر ، فالحب قد توحد مع الطفل فى رؤية الشاعر الفنية توحدا لا انفصام له ، ولهذا لا تستطيع أن تلغى الطفل وتستبدل به الحب ـ كما فعلت بتشخيص **ابن الرومى** ـ دون أن تنهار القصيدة .

وليس هذا لسبب لغوى كما قد يتبادر إلى الذهن للوهلة الأولى ، وإنما هو للتوحد الكامل بين الطفل والحب ، بحيث أصبح هو إياه ، حتى إن ذبذبات لحظة الحب الأخيرة تدور حول الطفل وأبوة العاشقين له .

وسألتنى : ما الوقت ؟ هل دلف المساء ؟
أتذهبين ؟
ولم نطيل عذابه حتى الصباح ؟
لن يرجع الصبح الحياة إليه .. ما جدوى الصباح ؟

فلو حاولت أن تنزع شخصية الطفل هنا وتحل محلها الحب ـ وهذا ممكن لغويا إذا قلت (ولم نطيل عذاب الوداع إلى الصباح) ـ لانهار بناء القصيدة كلها ، ولتحولت إلى كلام سخيف مكرور يقوله كل العشاق فى الأفلام المصرية ، وذلك للتوحد الكامل بين الطفل والحب كما قلت . ولو كان الأمر مجرد استعارة بلاغية لما انهارت القصيدة ، بل ربما أضاءت معانيها واتضحت لذى الذهن الكليل .

على أن هذا الاستبدال مستحيل لغة وبناء فى المقطع الأخير من القصيدة :

ونهضت . ثم فتحت الباب فى صمت ملول .
ونظرت خلف الباب تلتمسين سلمة النزول .
ووقفت ثم رجعت فى عينيك شئ من وهج
كى تلمسيه .
أو تغمضى عينيه . أو تتأمليه .
لاتلمسيه .. !
- هذا الصبى ابن السنين الداميات العاريات من الفرح
هو فرحى .
لا تلمسيه .. !
أسكنته صدرى فنام .
وسدته قلبى الكسير .
وسقيت مدفنه دمى .
وجعلت حائطه الضلوع .
وأنرت من هدبى الشموع
ليزوره عمرى الظمى .

- ٤ -

كانت لنا عادة التزمنا بها منذ كنا طلابا ندرس الأدب فى الجامعة فى أواخر الأربعينيات ولا زمتنا بعد التخرج حتى كونا **الجمعية الأدبية المصرية** . وظللنا ملتزمين بها بعد أن تقدمت بنا السن واستبان كل واحد منا طريقه فى الأدب ، ولم نتخل عنها إلا فى السنوات الأخيرة عندما شغلنا عن أنفسنا بأولادنا وتوفير لقمة العيش لهم . وهذه العادة كانت أن يقرأ كل منا على الأخرين ما كتب فيناقشوه تحليلا ونقدا وتصويبا إن كان فى حاجة إلى تصويب . وقد أدى هذا إلى أن تفتحت عقولنا وقلوبنا ومشاعرنا على بعضنا البعض . فتداخلت أعمالنا الفنية تداخلا قلما نجده عند جماعة أدبية أخرى . وأذكر أن واحداً منا ـ كان يهوى الموسيقى مع الأدب ـ وضع لحنا موسيقيا باسم **(عبيد الأسى)** ، فلم تمض أيام حتى جاء أعضاؤنا الشعراء ومع كل منهم قصيدة فى نفس الموضوع وبنفس العنوان ، وجاء أعضاؤنا كتاب القصة ومع كل منهم قصة فى نفس الموضوع وبنفس العنوان ، بل إن واحداً منا ـ كان يجيد الرسم كما يجيد الشعر ـ رسم لوحة وكتب قصيدة بنفس العنوان . وكل هذه القصائد والقصص قد ضاعت الآن ـ إلا إذا كان بعضنا يحتفظ بها مخطوطة ـ ولكنك تجد بقايا هذه العادة فى قصيدة **(الكل باطل) لعز الدين إسماعيل** ،وقصة **(الكل باطل) لفاروق خورشيد** . وهما منشورتان . وفيما يخصنى أنا وصلاح ، فإن لى قصة بعنوان **(رجل من بلدى)** هى صدى لقصيدته **(الناس فى بلادى)** ؛ **وله قصيدة ولى قصة بعنوان واحد هو (الملك لك)** ، وإن تباين موضوعاهما فإن المنطلق واحد . هذا عدا شخصيات ومواقف مشتركة بين بعض قصصى وقصائده . أقول هذا تثبيتا لما ذكرت من تفتح عقولنا ومشاعرنا على بعضنا البعض . وتداخلها . فهل يفسر هذا تميز **صلاح** بالرؤية القصصية الدقيقة النافذة ؟ ... ربما ؛ فإن سنوات من مناقشة القصص القصيرة وتحليلها كل ثلاثاء بصفة منتظمة يمكن أن تؤدى إلى أن يكتشف صلاح فى نفسه هذه الملكة ، فيستغلها فى شعره أحسن استغلال حتى يتميز بها . وأنت إذا رجعت الى القصائد الأولى **لصلاح** ـ وبعضها[١١] منشور فى ديوانه **(الناس فى بلادى)** ـ لما وجدت أثرا يذكر لهذه الرؤية القصصية . ولست أقصد بهذا أن مناقشات الجمعية الأدبية هى التى خلقت فى **صلاح** هذه الرؤية ؛ فهى ملكة لا تتحصل بالدرس ، وإنما أزعم أن هذه المناقشات قد نبهت هذه الملكة عند **صلاح** . **ونبهته هو أيضا إليها . فنماها واعتمدها نسيجا أساسيا فى تعبيره الشعرى . وأغلب شعراء المدرسة الحديثة لهم قصائد تعتمد الرؤية القصصية ، ولكنها ليست بالكثرة ولا بالتقنية المدروسة التى تجدها فى شعر صلاح** . وهذا راجع ـ فى رأيى ـ إلى أن الشعراء يلتفون عادة بالشعراء ، وقلة منهم هى التى تلتف بقصاصين . وقلة من هذه القلة هى التى تهتم بقصص الأصدقاء وتناقشها بجدية تفتح عقولها على هذا الفن وتنمى فيها ملكة الرؤية القصصية إن وجدت . ولكن **صلاح عبد الصبور** قد التف ، بل توحد . منذ أيام الطلب فى الجامعة . بمجموعة من هواة القصة القصيرة ، الذين استمر بعضهم فى ممارستها حتى اشتهروا بها وتميزوا فيها .

وأنت إذا صنفت الأعضاء الأول الذين أسسوا **الجمعية الأدبية المصرية** والتزموا بلقاء الثلاثاء منذ كانوا طلبة ، لوجدتهم ستة ، منهم ثلاثة يتخذون من القصة القصيرة فقط وسيلة تعبير فنى هم : **عبد الغفار مكاوى ـ فاروق خورشيد ـ عبد الرحمن فهمى** ؛ ثم واحد يكتب القصة والشعر معا وهو **أحمد كمال زكى** ، ثم اثنان فقط يتخذان من الشعر وحده أداة تعبير فنى وهما **عز الدين إسماعيل ثم صلاح عبد الصبور** نفسه . وحتى عندما تكونت الجمعية الأدبية رسميا بعد التخرج . وانضم إليها أساتذة لنا وزملاء سبقونا فى التخرج ، لم يكن بينهم إلا شاعر واحد هو **عبد القادر القط** ، وكان قد هجر الشعر قبلها . ومع هذا فقد كان فى مقابله قصاصان لم يهجرا القصة **هما شكرى عياد والمرحوم محمد فريد أبو حديد** . أما بقية الأعضاء فى هذه المرحلة الأولى فكانوا دارسين ونقادا . ومعنى هذا أن **صلاح** كان محاطا بجو القصة أكثر مما هو محاط بجو الشعر فى لقاءات **الجمعية الأدبية** الرسمية كل ثلاثاء . وغير الرسمية . وكانت شبه يومية . فهل يجيز لنا هذا أن نزعم أن هذه اللقاءات هى التى نبهت فيه ملكة الرؤية القصصية . وكانت متوارية أمام ملكة الشعر . فنماها واتخذها أداة من أدواته الشعرية . ؟

- ٥ -

كانت قصيدة (أبى)[١٢] أول عمل قرأه علينا **صلاح** مبنى بناء قصصياً . وليس صدفة أبدا أن تكون أيضا أول قصيدة يتخلص فيها **صلاح** من الشكل التقليدى للقصيدة العربية ، فيتحرر ـ أو يحاول بصعوبة أن يتحرر ـ من البحر الشعرى والقافية الملتزمة . فهل كانت الرؤية القصصية هى الدافع له إلى التحرر من الشكل التقليدى للشعر ؟ أم أن تحرره من هذا الشكل هو الذى فجر فيه الرؤية القصصية فظهرت فى قصيدة (أبى) هذا الظهور الذى طغى على كل الرؤى الأخرى فى القصيدة ؟

أنا أزعم أن الرؤية القصصية هى التى دفعته دفعا إلى التحرر من البحر ومن القافية الملتزمة . ومراجعة سريعة للقصيدة تكشف لنا عن معاناته للتحرر منها ، فكان ينجح أحيانا ويفشل أحيانا أخرى . وسأكتب ما أستشهد به من القصيدة على الصورة التقليدية حتى نرى مقدار هذا الزعم من الصدق :

وأتى نعى أبى هذا الصباح
نام فى الميدان مشجوج الجبين
حوله الذؤبان تعوى والرياح
ورفاق قبلوه خاشعين

فمطلع القصيدة كما ترى تقليدى بحت ، يلتزم البحر ويلتزم القافية ، بل يلتزم أيضا تقفية داخلية . غير أنه بعد أن يتجاوز هذا المطلع التقريرى ويبدأ فى النسيج القصصى يتخلص تماما من القافية ، وإن كان جرس البحر يشده إليه بعض الشد :

وبأقدام تجر الأحذية
وتدق الأرض فى وقع منفر

طرقوا الباب علينا
وأتى نعى أبى .

وواضح هنا أن **صلاح** بدأ يقتحم مجال الرؤية القصصية أو يستجيب له ، ولو غيره من الشعراء مكانه . أو لوكان هو ملتزما مجال الرؤية الشعرية وحدها . لأتبع بيتى المطلع بأبيات تفصل الصورة وتضفى عليها الألوان والأصباغ التى تخدم ذلك النائم فى الميدان مشجوجا جبينه . ولكن صلاح تركه ومن يحيط به من الذئاب والرفاق وانتقل بسرعة إلى بيته وأهله وكيف تلقوا النبأ . ومرة أخرى لو شاعر غيره مكانه ، أو لو انتقل هو هذه النقلة برؤية الشاعر فقط ، لاعتمد الوصف فى حديثه عن تلقى النبأ . ولكنه هنا يعتمد الحدث مستغنيا به عن الوصف استغناء تاما . فنحن نتعرف إلى الناعين لا من خلال أوصافهم ، بل من خلال أحداث يفعلونها (أقدام تجر الأحذية . تدق الأرض فى وقع منفر ، تطرق الباب) . وهنا لا يصبح النعى خبرا يقوله من يعلم لمن لا يعلم ، وإنما هو زائر ثقيل يقتحم البيت بعد دق الباب . وهذه رؤية قصاص فى المقام الأول . تلك الرؤية التى تتعرف على موضوعها عن طريق الأحداث والشخصيات . لامن خلال الأوصاف والألوان والخطوط .

ثم ينتقل **صلاح** إلى الجو العام الذى جاء فيه النبأ نقله قصصية أخرى تعتمد على الارتداد إلى الماضى (الاسترجاع أو الفلاش باك فى مصطلح السينما) فيقطع المنظر (بلغة السينما) قطعا حادا ليرتد إلى ما قبل العلم بالنبأ :

كان فجرا موغلا فى وحشته
مطر يهمى وبرد وضباب ورعود قاصفة
قطة تصرخ من هول المطر وكلاب تتعاوى
مطر يهمى وبرق وضباب

والملاحظ هنا أن المنظر المرتد . وإن كان وصفا كله . إلا أنه وصف يقوم على رصف أجزاء المنظر رصفا متتابعا سريعا حافلا بالحركة . التى تضفيها عليه **الأفعال المضارعة** (مطر يهمى ـ قطة تصرخ ـ كلاب تتعاوى ـ ثم مطر يهمى مرة أخرى) وكل هذا فى إطار من الفجر الموحش . وهذه رؤية قصاص . بل قصاص سينمائى (سيناريست) . وهو القصاص الخالص الذى لا يسمح له فنه بأن يتداخل معه لون آخر من الفن . ومرة أخرى لو شاعر غيره ، أو لوكان هو نفسه لا يعتمد الرؤية القصصية نسيجا للقصيدة ، لاكتفى فى رسم المنظر بهذا الذى سبق ؛ فماذا بعد هذه الطبيعة الموحشة إلا أن يعود إلى موضوعه ؟ ولكن **صلاح** لا يفعل هذا ؛ **فهولا يكتفى** ـ كشاعر ـ بعناصر الطبيعة وإنما تدفعه الرؤية القصصية إلى أن يملأ المنظر بالأحداث والشخصيات والحركة :

وأتينا بوعاء حجرى
وملأناه ترابا وخشب
وجلسنا نأكل الخبز المقدد

وضحكنا لفكاهة
قالها جدى العجوز

وتسلل من ضياء الشمس موعد

هنا فقط يكتمل المنظر من وجهة نظر الرؤية القصصية ؛ فقد صحت الطبيعة إطاراً لمجموعة من الأحداث الصغيرة التى شحنت المنظر وهيأته لعرض موضوعه ، ولذلك يعود إليه :

وبأقدام تجر الأحذية
وتدق الأرض فى وقع منفر
طرقوا الباب علينا
وأتى نعى أبى .

وتستطيع أن تعود إلى القصيدة فى الديوان وتستكمل قراءتها فى هذا الضوء ، فسوف تجد أن الرؤية القصصية هى عمادها ، وهى التى أمدت الشاعر بأهم الخيوط ـ إن لم يكن كل الخيوط ـ التى نسج منها قصيدته . ثم قارن بينها وبين قصيدة (الرحلة)[١٣] ، وهى أسبق من قصيدة (أبى) زمنيا ، فلن تجد فيها هذا النسيج المعتمد على الأحداث والشخصيات ، وإنما ستجد نسيجا مألوفا عند الشعراء ؛ **فالطبيعة** مجموعة من الأشياء تتلون وتتفاعل لتولد إحساسا معينا ، وهى فى تلونها قد تتشخص ، ولكنه التشخص القديم المألوف الذى لا يقصد إلا تجسيم الصورة :

الصبح يدرج فى طفولته
والليل يحبو حبو منهزم
والبدر لملم فوق قريتنا
أستار أوبته ، ولم أنم
جام وإبريق وصومعة
وسماء صيف ثرة النعم
قد كرمت أنفاسها رئتى
وتقطرت أنداؤها بفمى
ونجيمة تغفو بنافذتى
لحظت شرودى لحظ مبتسم

ـ ٦ ـ

قصيدة (**أبى**) كانت أول عمل **لصلاح** فى هذا النهج الجديد . ولا شك فى أن عثرات التجربة الأولى واضحة فيها ؛ فمن حيث الشكل لم يستطع أن يتخلص تماما من رواسب الشعر العمودى الذى ألفه لسنوات فى كل ما نظم قبلها ، ومن حيث النسج لم يستطع أن يحافظ على التوازن بين عناصر الرؤية القصصية وعناصر الرؤى الأخرى ، فغلبت الرؤية القصصية ـ أو قل استسلم لها هو ـ حتى جاءت القصيدة أشبه بالقصة القصيرة . غير أنه لم يكد يتجاوز هذه القصيدة حتى أحكم سيطرته على أدواته الجديدة . وكانت قصيدة (**شنق زهران**)[١٤] هى القصيدة التالية ـ من حيث النشر على **الأقل** ـ فبدت فيها كل عناصر الرؤى الفنية المختلفة متزنة متكاملة . وقد رأيناه فى قصيدة (**أبى**)يرسم المنظر عن طريق رصف مجموعة من عناصره متتابعة فى تعبير مباشر يتكئ على الفعل المضارع لخلق الحركة كأنه (سيناريست) كما قلنا ، ولكنه فى قصيدة (**شنق زهران**) يرسم المنظر أو الجو العام مستغلا كل عناصر الشعر

فى توازن دقيق مع إمكانيات الرؤية القصصية ، فلم تطغ طغيانها فى قصيدة (أبى) :

وثوى فى جبهة الأرض الضياء
ومشى الحزن إلى الأكواخ ، تنين له ألف ذراع
كل دهليز ذراع
من أذان الظهر حتى الليل ... ياالله .. !
فى نصف نهار
كل هذى المحن الصماء فى نصف نهار
مذ تدلى رأس زهران الوديع .

هذه الأبيات لا تستطيع أن تنسبها إلى فن السيناريو على الإطلاق ، فهى شعر ، وشعرها خالص ، وشعر محكم ، وجزيئات المنظر ليست أشياء مرصوصة ، بل مشاعر تصبغ المنظر بصبغة نفسية معينة ، وتهيئه لتدور فى إطاره أحداث قصة **زهران** ثم إنه يعتمد التصوير أداة أساسية ، فالضوء يثوى فى جبهة الأرض ، والحزن يمشى كالتنين ذى الألف ذراع ، والمحن صماء لا تسمع صراخ مجلودى دنشواى ولا بكاء ثكالاها وأيتامها .

طفرة كبيرة بين المنظر هنا والمنظر فى قصيدة (أبى) . **وفى رسم الشخصية أيضا نجد هذه الطفرة الكبيرة** ، فى قصيدة (أبى) **لم يخصص صلاح أبياتا أو مقطعا لرسم الشخصية** . ولعله ـ فى محاولة للإفلات من **الإطار التقليدى للشعر** ، **وفى استجابة** للرؤية القصصية ـ كان **يخشى أن يعجز عن الإفلات** أو **أن تفلت منه** الرؤية القصصية إذا أوقف حركة الأحداث **ليقدم الشخصية فآثر أن** يتركها تقدم نفسها من خلال الحركة :

وأبى يثنى ذراعه
كهرقل .
ثم يعلو بى إلى جبهته .
ويناغى
تارة رأسى وطورا منكبى .
ويصر الباب فى صوت كئيب .
ومضى عنى . وراحت خطوته
فى السكون .

ولكنه فى (**شنق زهران**) كان قد امتلك أدواته وسيطر عليها . ووثق بنفسه فى هذا النهج الجديد . فلم يحجم عن إيقاف حركة الأحداث وتجميدها ليقدم شخصيته :

كان زهران غلاما
أمه سمراء والأب مولد
وبعينيه وسامة
وعلى الصدغ حمامة
وعلى الزند أبو زيد سلامة
ممسكا سيفا . وتحت الوشم نبش كالكتابة ،
اسم قرية
دنشواى

والحق أن هذه القصيدة تمثل أول نموذج متقن لهذا المنهج الجديد الذى اختطه **صلاح** فى الشعر العربى . حيث أصبحت الرؤية القصصية أداة من أدوات الشاعر مثلها مثل الموسيقى والتصوير . وأحسبه وفق إلى هذا بإقامة بناء القصيدة على أساس من الرؤية القصصية ؛ **فقسمها** إلى مقاطع ، كل مقطع منها كأنه فصل فى رواية ؛ **فهو يختص** بأحداث اختيرت ببصيرة نافذة لتبنى ركنا من الموضوع . **وتتقدم** بحركة الأحداث خطوة محسوبة ، ثم صاغه صياغة شعرية تعتمد الإيحاء . لا الرصد كما كانت الصياغة فى القصيدة السابقة (**أبى**) . ولنقرأ معا هذا المقطع الذى يحكى تفتح الشباب فى قلب زهران وحبه وزواجه :

مر زهران بظهر السوق يوما
واشترى شالا منمنم
ومشى يختال عجبا مثل تركى معمم
ويجيل الطرف ... ما أحلى الشباب
عندما يصنع حبا
عندما يجهد ان يصطاد قلبا

.....

كان ياما كان ان زفت لزهران جميلة
كان ياما كان أن **أنجب زهران غلاما وغلاما .... الخ .**

فالحركة فى هذا المقطع حركة قصصية بغير شك ، ولكن الصياغة موحية وليست مباشرة كالصياغة فى قصيدة (**أبى**) . ثم إن الموسيقى هنا تخلصت تماما من رواسب الشعر التقليدى ، فالبحر الشعرى الذى كان يطل برأسه أحيانا فى قصيدة (**أبى**) قد توارى تماما ، وأفسح المجال الموسيقى خاصة بالقصيدة ، تتولد من تتابع الحركة الصوتية الناتجة من تكرار التفعيلة ، ومن المراوحة بين القوافى فى نسق خاص بالقصيدة ، لا نسق عام كالقوالب الجاهزة تملأها الكلمات . ولهذا كانت قصيدة (**شنق زهران**) هى جواز المرور **لصلاح** إلى الحياة الأدبية . وعندما نشرها فى جريدة المصرى فى آخر سنة **٥٣** أو أوائل سنة **٥٤** ، أدركت الحياة الأدبية أن هنا شاعراً كبيرا ، وأنه سيصبح أكبر شاعر معاصر بعد سنوات قليلة .

ـ ٧ ـ

يضم ديوان **الناس فى بلادى** أربعة وعشرين قصيدة[١٥] ، يمكن تقسيمها إلى أربعة أقسام بالنسبة إلى قصيدة (أبى) . التى هى أول ما نظم صلاح من الشعر الجديد . وهذه الأقسام هى (**١**) ما قبل قصيدة أبى ، ويضم أربعة قصائد هى : **الرحلة ـ الوافد الجديد ـ الإله الصغير ـ الأطلال** ، (**٢**) قصيدة **أبى** ومعها أربعة قصائد كتبت بعدها مباشرة وهى : **شنق زهران ـ هجم التتار ـ الناس فى بلادى ـ السلام** ، (**٣**) قصيدة واحدة وهى : **ذكريات** ، (**٤**) قصائد كتبت بعد هذه المرحلة ، وتشمل بقية ما فى الديوان . والغرض من هذا التقسيم هو أن نتتبع التطور الذى مر به شعر صلاح بعد أن اتخذ الرؤية القصصية

أداة من أدواته الشعرية .

والملاحظ على قصائد القسم الأول أنها تجارب عاطفية ذاتية مصوغة فى إطار الشعر التقليدى ، إما بالتزام البحر والقافية الموحدة كما فى قصيدة (الرحلة) . وإما بتنويعها على طريقة مدرسة أبوللو . أى إنه ينوع فى القوافى وحدها . أو فى القوافى والبحر معا فى المقطع الأول من القصيدة . ثم يثبت هذا التنويع ويلتزمه فى بقية المقاطع .

ويلاحظ على قصائد القسم الثانى أنها لا تتصل بتجارب الشاعر العاطفية من بعيد أو من قريب . وإنما هى قصائد (موضوعية) إن صح التعبير ، وهى تتراوح فى موضوعيتها بين اختلاق موضوع لا يمت لذات الشاعر بسبب . مثل قصيدة (أبى)[١٦] . وبين التقاط موضوع يمت إلى الشاعر بسبب من تاريخ **(شنق زهران)** . أو من حدث عام معاصر **(هجم التتار)** . أو من شخصيات عرفها وعايشها **(الناس فى بلادى)** . أو عرفها دون معايشة **(السلام)** . وقد صيغت كل هذه القصائد فى الشكل الشعرى الجديد المتحرر من البحر والقافية الملتزمة .

وقبل أن نتحدث عن القسمين الباقيين نقف وقفة عند قصائد هذين القسمين . فليس صدفة أبدا أن ترتبط الذاتية بالشكل التقليدى فى القسم الأول . وترتبط (اللاذاتية) بالشكل الجديد فى القسم الثانى . ولا نريد أن نقول هنا إن الذاتية تتناقض مع الشكل الجديد المتحرر . فقد تم الاندماج بينهما فى القسم الرابع كما سنرى . وإنما نقول إن صلاح كان يمر فى قصائد هذا القسم الثانى بمرحلة تجريبية يتحسس فيها إمكانيات الرؤية القصصية فى العمل الشعرى . فنحى جانبا تجاربه الذاتية وآثر عليها الموضوعات الخارجية . وهذا ما يفعله القصاص تماما ، فمن المعروف أن كاتب القصة المجيد يؤثر ـ لأسباب لا محل لذكرها هنا ـ ألا يتخذ من تجاربه الذاتية ـ أو المغرقة فى الذاتية ـ موضوعا لقصصه . وهذا لا يعنى طبعا أنه يختلق موضوعاته من العدم ـ وإن كان بعضهم يفعلها ـ وإنما يعنى أنه يتخذ موضوعاته من أحداث شاهدها أو سمع بها أو قرأ عنها . وما أزعمه أنا هو أن صلاح عند ما تنبه إلى وجود ملكة الرؤية القصصية عنده . أو عندما انتبهت فيه هذه الملكة بتأثير معايشة أجواء القصة القصيرة مع أصدقائه القصاصين . عندما حدث هذا أو ذاك . ورأى أن يجرب استغلالها فى شعره . فعل ما يفعله القاص المحترف : نحى ذاته جانبا . والتقط من حوله موضوعات هى تلك التى أدار عليها قصائده الأولى . فالتقط **(أبى)** من حدث لشخص يعرفه . والتقط **(شنق زهران)** من موال دنشواى المعروف . والتقط **(هجم التتار)** من غارة إسرائيل على دير ياسين[١٧] ، والتقط **(السلام)** من منظر رجل كنا نراه معا . ونحن راجعون من سهرتنا فى حى الحسين مكوما بجوار جدار فى شارع الأزهر . وفى هذه المادة الخام . البعيدة عن تجربته الذاتية . جرب استغلال الرؤية القصصية فى بنائه الشعرى . وتمرس بهذا العمل قبل أن يرجع إلى تجاربه الذاتية ليطبق هذا النهج عليها بنجاح . وذلك فى قصائد القسم الرابع .

بقيت قصيدة واحدة أفردنا لها القسم الثالث . وهى قصيدة **(ذكريات)** . وذلك لما لها من أهمية فى تتبع تطور الرؤية القصصية فى شعره . وإذا رجعنا إلى هذه القصيدة لوجدناها محاولة لصب الرؤية القصصية فى قالب الشعر التقليدى :

ذات مساء مظلم كأنه سرداب
أطل من كوى الجدار وجهه المرتاب
والريح حول كوخه قارصة مدمدمة
والرعد قاصف الصدى . مدينة منهدمة
والبرق ضاء فى السماء أهلة أهله
والأفق غابة كثيفة النبات مشعله
فلم يجد إلى الخلاص من سبيل
ومات فى سجنه . فى كوخه الذليل[١٨] ..... الخ .

ولا شك فى أنك تلاحظ فى هذا المقطع مدى الجهد الذى يعانيه ليصب رؤيته القصصية فى هذا القالب التقليدى . بالرغم من أنه لجأ إلى القوافى المزدوجة . مما يسهل عليه ـ أو ما تصور أنه يسهل عليه ـ الانطلاق مع الرؤية القصصية دون أن تحد القافية الموحدة من هذا الانطلاق . ولكنه اكتشف أنه أحسن الظن أكثر مما ينبغى ، فالبحر الشعرى نفسه قيد لا يقل عرقلة لانطلاق الرؤية القصصية عن قيد القافية الملتزمة . وذلك بما يرغمه عليه من ملء قالب التفعيلات بأمثال هذا الحشو (غابة كثيفة النبات ـ لم يجد إلى الخلاص من سبيل) .

كانت هذه القصيدة إذن ـ فى تصورى ـ تجربة أولى يستكشف بها إمكانيات القالب الشعرى التقليدى فى التعبير عن الرؤية القصصية . وقد فشلت التجربة . فانتقل بعدها مباشرة إلى الشعر الجديد الذى عرف به وأصبح رائداً له فى مصر . وواحدا من أكبر رواده فى العالم العربى .

ـ ٨ ـ

لا يتسع المجال هنا لتتبع الرؤية القصصية ورصد تطورها فى كل شعر **صلاح** . وقد اقتصرت فى الكلام عنها على ديوانه الأول **(الناس فى بلادى)** حيث تتضح البدايات . وهى التى نحتاج إلى تأصيلها أولا . ولهذا أقفز قفزة واسعة باتساع ثلاثين سنة من العطاء الشعرى الخصب . لأتوقف عند قصيدتين فى آخر ديوان أصدره **(الإبحار فى الذاكرة)** . أرى أن موضوعهما واحد . وهما قصيدة **الشعر والرماد**[١٩] وقصيدة **إجهال القصة**[٢٠] .وقد اعتمد الرؤية القصصية فى القصيدة الثانية دون الأولى ، مما يجعل المقارنة بينهما تضع أيدينا على ملامح الرؤية القصصية فى شعره الأخير .

والموضوع المشترك بين القصيدتين هو الشعر أو لحظة الإلهام الشعرى . يخاطبه فى القصيدة الأولى مباشرة :

ها أنت تعود إلىّ
أيا صوتى الشارد زمنا فى صحراء الصمت الجرداء
يا ظلى الضائع فى ليل الأقمار السوداء
ياشعرى التائه فى نثر الأيام المتشابهة المعنى
الضائعة الأسماء
وأنا أسأل نفسى
مأخوذا بتتبع أصداء حديث الأشياء إلى روحى
وحديث الروح إلى الأشياء

مسلوبا خلف الصور السانحة الهاربة الوهاجة والمنطفئة
إذ تطفو حينا فى زبد الآفاق الممتدة
ثم تغوص وتنحل كما تنحل الموجة
أو تذوى وتذوب كما تذوى قطرات الأنداء
وأ ...
وأنا أسأل نفسى
ماذا ردك لى يا شعرى بعد شهور الوحشة والبعد
وعلى أى جناح عدت
حييا كالطفل . رقيقا كالعذراء
ولماذا لم أسمع خطواتك فى ردهة روحى الباردة المكتئبة .. ؟

من الواضح أن هذه القصيدة لا تعتمد الرؤية القصصية بناء لها . ووصف الشعر بأنه كالطفل أو كالعذراء ليس غير التشبيه المألوف فى الشعر القديم ، ولا يخرجه من إطار التشبيه إلى إطار الرؤية القصصية تلك الخطوات التى لم يسمعها الشاعر فى ردهة روحه الباردة المكتئبة ؛ فهذه الخطوات ليست خطوات الطفل ولا خطوات العذراء وإنما هى مستعارة للشعر نفسه بطريقة الاستعارة البلاغية المعروفة . ولكنه فى القصيدة الثانية (إجمال القصة) يبدأ من حيث ينتهى هذا التشبيه . ويقيم بناء كاملا على أساس الرؤية القصصية ؛ فالشعر – أو جذوة الإلهام – يتشخص متوحدا فى امرأة ، يبنى الشاعر قصة حب بينه وبينها . وتستطيع أن تأخذ القصيدة فى مستواها الأول على أنها قصة حب ، أو تأخذها فى مستواها الثانى على أنها قصته مع جذوة الشعر فى لحظة الإلهام ، فكلا المستويين صالح تماما لدراسة الرؤية القصصية فى القصيدة .

والقصيدة مقسمة إلى ثلاثة مقاطع ، يقص فى الأول منها قصة اللقاء والفراق ، ويستعيد فى الثانى ذكريات ليلة ، ويختم القصيدة فى الثالث باللحظة الراهنة حيث لم يبق من العلاقة إلا الذكرى .

وواضح من هذا التقسيم أنه يلجأ إلى أسلوب الاسترجاع والارتداد إلى الماضى ويستعير منهج القصة القصيرة المحكمة البناء ، التى تلخص حياة كاملة – أو تركزها – فى لحظة . وهذا شكل قصصى لانكاد نجده فى قصائده الأولى (راجع شنق زهران مثلا) ، وإن وجد ، فهو غير محكم بحيث لاتكاد تتوقف عنده ولا تعتده من مميزات القصيدة . أما هنا فهو محكم إحكاما شديدا ، لا يتقنه إلا من تمرس بهذا الفن وسيطر عليه . ولنقرأ معا القسم الأول :

كانت تدعونى بالرجل الرملىّ .
وأناديها بالسيدة الخضراء .
وتلاقينا فى زمنى الشفق
وتنادينا فى مرح طفلى
وتعارفنا فى استحياء
وتحسس كل منا مبهورا ألوان الآخر
وتقاسمنا الأسماء .
وتفرقنا .

لا تسألنى ماذا يحدث للأشياء
إذ تتصدع
أو للأصداء
إذ تهوى فى الصمت المفزع .

والجديد فى هذا البناء القصصى تركيزه الشديد الذى وصل به إلى مستوى التركيز الذى يعتد به أنصار الشعر التقليدى ويعدونه من مفاخره[21] . ثم – وهذا هو الأهم – إن استعماله الوصف ليس استجابة تلقائية للإحساس ولا انسياقا مع الإيقاع الشعرى أو الجو التصويرى ، شأن كثير من الأوصاف فى القصائد الأولى . وإنما هو استعمال يخضع لتوجيه فنى مدروس بطريقة شديدة الإحكام . بحيث يقوم الوصف الواحد مقام مقطع كامل فى الشعر . أو فصل كامل فى القصة . فقوله **(كانت تدعونى بالرجل الرملىّ)** إذا أخذناه على المستوى الأول يقوم مقام فصل كامل فى القصة . يصور ما فى حياة البطل العاشق قبل لقاء حبيبته من تفتت وتحلل وعدم استقرار وجدب عاطفى ونفسى . وإذا أخذناه على المستوى الثانى فإنه يقوم مقام المقطع الأول فى قصيدة الشعر والرماد ؛ فالرجل الرملى هو الشاعر المجدب الذى فقد خصوبته الفنية وأمحل حتى أصبح صوتا شاردا **فى صحراء الصمت الجرداء . ضائعا فى ليل الأقمار** السوداء . تائها **فى نثر الأيام المتشابهة المعنى الضائعة الأسماء)** . كذلك قوله (**وأناديها بالسيدة الخضراء**) نقيض كامل للرجل الرملى . ولو كان محتاجا فى القصيدة الأولى إلى الوجه الموجب للشعر العائد لكتب مقطعا آخر تنحل فيه صفة الخضرة إلى مجموعة من الأوصاف تقابل الأوصاف التى انحلت إليها صفة الرجل الرملى فى المقطع الأول .

ويلتزم **صلاح** هذا التركيز المدروس فى المقطع كله ؛ فزمنه الشفق . والمرح الطفلى . والاستحياء فى التعارف . والتحسس المبهور لألوان الآخر . وتقاسم الأسماء . كل وصف من هذه الأوصاف يمكن أن ينحل إلى مقطع كامل لو شاء التفصيل . أو لو كان التفصيل ضرورة فنية . وكذلك تصدع الأشياء . وسقوط الأصداء فى الصمت المفزع ، هما المقابل للأسطر السبعة فى قصيدة (**الشعر والرماد**) التى تبدأ بأنا أسأل نفسى . وتنتهى بقطرات الأنداء التى تذوى .

والمقطع الثانى من القصيدة يقص علينا لقاء ليلة فى سبعة أسطر شعرية :

لكنى أذكر أناَ ذات مساء
كنا قد خادعنا منجل حصّاد الموت
غافلنا صيحة ديك الوقت
وطبعنا فوق جدار الليل
تخطيطا يشبه ظلينا . لونين مزيجين
مسكوبين على طرف وساد متجعد
منهارين على مسند مقعد

والتركيز هنا أيضا هو السمة الأساسية للمقطع . ويلفتنى بصفة خاصة صورة منجل حصاد الموت الذى خادعاه ؛ فحصاد الموت هنا

هو الزمن (أو الدهر إذا رجعنا بالصورة إلى مصدرها التراثى فى حكاية تفاخر **جرير والفرزدق والأخطل** أمام الخليفة)، ومخادعته للفوز بليلة فى غفلة منه ومن ديك الوقت فصل كامل فى القصة، ركزه فى جملة واحدة مشحونة شحنا شديدا. فيه كل عناء الشاعر وشعره (**أو سيدته الخضراء**) فى الحياة، وتسابقها مع الموت، الموت الحقيقى أو الموت المجازى (**الجدب**) على السواء ويشتد الشحن بخاصة عندما تربط هذه الليله بأنها (العاشق وسيدته الخضراء، أو الشاعر وجذوة الشعر) التقيا فى الزمن الشفق فى المقطع الأول، حيث الشفق نذير بالغروب أو بالشيخوخة أو الموت أو الجدب الشعرى.

وثمة ملاحظة ثانية على هذا المقطع، وهى وصفه لعملية الاندماج (الجسدى مع السيدة الخضراء أو الفنى مع جذوة الشعر)؛ فقد أختار لها حدثين مركزين ولكنهما يلخصان العملية تلخيصا جامعا مانعا إذا استعرنا لغة المنطق (مسكوبين على طرف، وساد متجعد ـ منهارين على مسند مقعد). ولا شك فى أن الرؤية الشعرية هى التى عملت عملها هنا. ولكن تحويل الموضوع إلى أحداث، وانتقاء هذه الأحداث، هو من عمل الرؤية القصصية.

على أن هذا المقطع ليس هو بؤرة القصة، فهو استرجاع كما رأينا. أما البؤرة التى تتركز فيها الرؤية القصصية وتشع منها لتضئ كل عناصرها الجزئية فقد أوردها فى سطرين شعريين فى آخر القصيدة بعد أن مهد لها بثلاثة أسطر:

ها أنت ترانى
أتملىّ هذى اللوحة فى أيامى الجرداء
وأنادمها حين يغيب الندماء

ثم تأتى البؤرة المركزية للقصة:

أفرغ للوحة كأسا .. أرجوك.
هذا إجمال القصة.

هذه البؤرة المركزة قلما يوفق إليها قصاصون كبار، ولا أجد فى ذاكرتى الآن شبيها بها غير قصة (**موت موظف**) **لتشيكوف** التى تركزت بؤرتها فى كلمتين اثنتين فى آخر القصة (.... ثم مات.)

ـ ٩ ـ

لو كان دور الرؤية القصصية فى شعر **صلاح** هو مجرد وجودها واتكائه عليها، لكان هذا كافيا لرصدها ودراستها، ولكن دورها فى الحقيقة يتجاوز هذا الى **ميزتين** كل منها لها وزنها وخطرها فى شعره.
أولاهما أنها أعانته على حل المشكلة التى يصطدم بها الشعر العربى منذ امرئ القيس حتى آخر شاعر تقليدى معاصر، وأعنى بها مشكلة وحدة القصيدة.

ومن المعروف أن الشعر العربى قائم على وحدة البيت، حتى إنه ليعد توزيع المعنى على بيتين تضمينا، وهو عيب يؤاخذ عليه الشعراء. وكان أول من نبه إلى وحدة القصيدة وأهميتها فيما أذكر هو **العقاد والمازنى** فى كتابهما (**الديوان**)، واتخذ **العقاد** مقياسا للوحدة فى القصيدة امتناع أبياتها عن تبادل مواقعها، فكان يأتى بقصيدة **لشوقى** [٢٢] ثم يعيد ترتيب أبياتها كيفما اتفق دون أن يظهر فى القصيدة أى اختلال فى معانيها أو فى بنائها التشكيلى. ومنذ ذلك الحين جاهد الشعراء ـ وعلى رأسهم **العقاد** نفسه ـ للتخلص من هذا العيب؛ وما أظنهم تخلصوا إلا فى القليل من شعرهم. حتى هذا القليل كان أساس الوحدة فيه معنويا لا فنيا؛ فالأبيات تأبى تبادل مواقعها لضرورة معنوية من ترتيب معلول على علة، أو من تتابع سرد بطريقة منطقية. وهذا ليس حلا للمشكلة؛ فالمسألة ليست تماسكا معنويا، وإلا تساوى الشعر والنثر، وأصبحت «ألفية **ابن مالك**» وما جرى مجراها من العلوم المنظومة المثل الاعلى لوحدة القصيدة. وعندما تنبه مثيرو المشكلة إلى هذا أضافوا للوحدة المطلوبة تخصيصا هو والتعميم سواء، فقالوا بالوحدة العضوية. ولم يحل هذا المشكلة، لا فى النقد ولا فى الإبداع، فالعضوية تعنى الحياة، عكسا للاعضوية التى تعنى الجماد. فهل يمكن تعريف الحياة تعريفا فنيا يضفى على القصيدة طابعا يتداعى إليه كل الشعراء؟.. هنا كانت المغالطة اللفظية التى جعلت من الوحدة العضوية للقصيدة شيئا هلاميا يعتمد على حساسية كل شاعر وتذوق كل قارئ بصورة شخصية. والقول بأن الوحدة العضوية تعنى أن كل بيت فى القصيدة له دور حيوى فى تركيب القصيدة وفى كيانها الفنى وفى قدرتها على التأثير قول هلامى غير محدد، وحتى لو كان محددا فهو لا يمنع الأبيات من تبادل مواقعها مع الاحتفاظ بدورها الحيوى، فليس ثمة ما يمنع ـ إذا استعرنا لغة أصحاب هذا التعريف ـ القلب من أن ينبض ويبث الحياة فى الجسم إذا غير موضعه من اليسار إلى اليمين، كما يحدث فى بعض الحالات الشاذة، بل ليس ثمة ما يمنعه من أداء هذا الدور إذا استعير من جسم إنسان آخر كما قرأنا فى عمليات زرع القلوب، بل يمكن أن يفعل هذا أيضا إذا استعيض عنه بجهاز آلى كما يحدث عند إجراء بعض العمليات. ونستطيع أن نوغل فى هذه الأمثلة إلى أبعد من هذا، ولكن ما سقناه يكفى لإثبات أن التشبيه الذى يلجئون إليه لتقريب معنى الوحدة العضوية غير صحيح ولا يحل من المشكلة شيئا.

ثم انتقلت مشكلة وحدة القصيدة برمتها إلى الشعر الجديد؛ فمع أن الشعر الجديد ألغى البيت كوحدة للقصيدة، فإن هذا الإلغاء لم يتحقق إلا فى نطاق شكلى فى كثير من القصائد، وظلت السطور ـ وهى التى حلت محل الأبيات ـ تفتقد فيما بينها هذه الوحدة. ويمكن تطبيق مقياس **العقاد** بسهولة على كثير من القصائد. وأمامى الآن كتاب (**الشعر العربى المعاصر**) وهأنذا أفتحه كيفما اتفق على أية صفحة من صفحاته، وأنقل أبياتا أجدها أمامى من قصيدة أتعمد ألا أبحث عن اسم صاحبها حتى لا تتحول القضية العامة إلى خصوصية مقصورة على شاعر بعينه:

فلنملأ الطريق هذا هو ركب المنتصر
هذى يداه، وجهه، ابتسامته
جبينه الذى يموج بالغضون
هذا الذى سعى إليه ألف سيف وانكسر
هذا الذى تمسحه الأيدى وتجلوه العيون
هذا الذى مشى على أيدى المنون

وعاد باسما كما يعود زارع تنسم المطر
وعاد باسما كما يعود زراع تنسم المطر
كما يعود عاشق من السفر

ولأطبق مقياس **العقاد** الذى حكم به على شعر **شوقى** بالتفكك . فأعيد كتابتها مع تغيير مواضع الأسطر الشعرية .

فلنملأ الطريق . هذا هو ركب المنتصر
هذا الذى سعى إليه ألف سيف وانكسر
هذى يداه . وجهه .
جبينه الذى يموج بالغضون .
ابتسامته .
هذا الذى مشى على أيدى المنون
وعاد باسما . كما يعود عاشق من السفر
كما يعود زارع تنسم المطر
هذا الذى تمسحه الأيدى وتجلوه العيون .

فهل اختلت القصيدة أو تغير شئ جوهرى فيها .. ؟ أحسبنى غير مبالغ إن زعمت أن هذا الترتيب الجديد حسنها وجلى صورتها وقربها إلى القلب والعقل ... !

وحدة القصيدة إذن مشكلة لم يحلها الشعر الجديد عند كثير من الشعراء . ولكنها حلت فى شعر صلاح عبد الصبور . أو فى كثير من شعره . وأنا أزعم أن الرؤية القصصية هى التى حلتها . أو أعانته على الحل . **فمن المستحيل أن تعمل الرؤية القصصية عملها . فى تحويل الموضوع إلى أحداث مترابطة ترابط المعلول بالعلة . ثم الانتقاء من بين هذه الأحداث لما يعيد بناء الموضوع عند المتلق . دون أن تقيم وحدة فنية فى القصيدة** . فهى وحدة تفرضها طبيعة الرؤية القصصية . ومع طول الممارسة اكتسب **صلاح** خبرة وقدرة على الإحساس بالوحدة الفنية . وعلى بناء القصيدة بناء متماسكا . حتى فى القصائد التى لا تبنى على أساس من الرؤية القصصية . بل انه حقق قدرا كبيرا من هذه الوحدة الفنية فى القصائد الوصفية . أو القصائد التقريرية التى يتخذ فيها سمت المنذر أو المبشر :

الليل . الليل يكرر نفسه
ويكرر نفسه
والصبح يكرر نفسه
والأحلام وخطوات الأقدام
وهبوط الإظلام
وهبوط الوحشة فى القلب مع الإظلام
رعشات الأوردة المثلوجة والمحرورة
ورفيف الرايات المنصورة والمكسورة
وقصص القتلى والقتلة
وفكاهات الهزليين وهزل الفكهين
وجنازات الأموات .
حتى سأم التكرار يكرر نفسه[٢٢]

فمن العسير فى هذه الأسطر ـ وقد اخترتها عشوائيا ـ أن تبدل موضوع سطر بآخر إلا فى سطر أو سطرين . وأما باقيها فمتماسك تماسكا فنيا . لا منطقيا فقط . بحيث تفقد القصيدة عنصرا جماليا هاما لو غيرت فى ترتيب أسطرها ، فالليل أكثر تشابها وأقل عرضة للتغيير المفاجئ من النهار . ولذلك كانت له الصدارة فى الوصف بالتكرار ، ثم توزعت الأحلام وخطوات الأقدام بتوزع أوقات حدوثها فى الليل والنهار على التتابع . وتتداعى الوحشة فى القلب مع الليل . وتتداعى الأوردة مع القلب . ويكون رفيف الرايات مقابلا موضوعيا لرعشات الأوردة . وقصص القتلى والقتلة جزئية من كلٍّ عام هو النصر والانكسار . والفكاهات والهزل نقيض درامى حاد لقصص القتل . وجنازات الأموات بدورها نقيض لها ... وهكذا تمضى القصيدة فى هذا التماسك الفنى . محققة بذلك فكرة وحدة القصيدة العربية . ولست أشك فى أن إحساس **صلاح** القوى بالتداعيات والمقابلة بين الجزيئات إنما هو وليد تمرس طويل بمنهج الرؤية القصصية .

أما الميزة الثانية التى حققها باتخاذ الرؤية القصصية نسيجا فى بناء كثير من قصائده فهى اللغة . ولسنا هنا بصدد دراسة قاموس صلاح الشعرى . وإنما نريد أن نبين **الثراء اللغوى** الذى حققه عن طريق الاتكاء على الرؤية القصصية فى قصائده . **وكل من يقرأ دواوين صلاح يحس بأن له قاموسا شعريا يكاد يميزه عن زملائه من الشعراء ويظهر أثره فى الأجيال التى تتابعت من بعده . فإذا حاول أن يضع يده على مفردات هذا القاموس انزلقت . لا لانها غير متشخصة . بل لأنها موغلة فى التشخص . ولكنه تشخص موضوعى لا ذاتى ، بمعنى أنها** مكتسبة من كونها مستنبتة من الموضوع لا من ذوق الشاعر الخاص . ومع تعدد الأجواء التى ترصدها الرؤية القصصية تعددا إلى مالانهاية . يتعدد تشخص اللغة المستعملة ويتغير إلى مالا نهاية . ولهذا تنزلق من بين أصابع من يحاول رصدها وتصنيفها . بعكس ما إذا كانت نابعة من ذوق الشاعر الذى يمكن حصره مهما تلون وتخالف . ولهذا نجد قاموسه اللغوى مستمدا من قاموس الشارع كما هو مستمد من قاموس الصوفية أو من قاموس القرآن والتوراة أو من قاموس الفلسفة أو السياسة أو التاريخ أو القصص الشعبى ... الخ . وهذا واضح فى أية صفحة من صفحات دواوينه . بحيث لا نحتاج فيه إلى التمثيل .

ومن الجلى أن هذا الاتساع فى القاموس الشعرى راجع إلى الرؤية القصصية التى تدرك موضوعها كما قلنا متمثلا فى أحداث تفعلها شخصيات . ومن البديهيات أن الحوار فى القصة ينبغى أن يكون مستنبتا من طبيعة الشخصيات لا من القاص نفسه . ومن أشد العيوب وضوحا أن يكون القصاص هو المتكلم . واضعا كلامه على لسان شخصياته . ويتحاشى **صلاح** هذا العيب . شأن القصاص المجيد . ولكنه يمتاز عنه بكونه شاعرا : الألفاظ هى كيانه وهى وجوده . وهى لعبته أيضا ، ولهذا تجمع ألفاظه بين موضوعية الشخصيات وبين ذاتية الشاعر فى اندماج يجعلك تحس بأن قائل (وشربت شايا فى الطريق) هو **صلاح عبد الصبور** فى لحظة ضياع . وقائل (وجه حبيبى خيمة من نور) هو **صلاح عبد الصبور** فى لحظة هوفيها داود النبى . وقائل (بنى فلان واعتلى وشيد القلاع .. وأربعون غرفة قد ملئت بالذهب اللماع ... الخ) هو

أيضا صلاح عبد الصبور جالسا على المصطبة فى قريته وحوله الرجال (واجمون .. يحكى لهم حكاية ... تجربة الحياة ... حكاية تثير فى النفوس لوعة الندم .) ، وهكذا إلى مالا نهاية ، أو إلى النهاية التى يحددها اتساع رقعة الشخصيات وتنويعها فى الحياة .

- ١٠ -

لا نحتاج إلى القول بأن هذه الدراسة السريعة عن الرؤية القصصية عند **صلاح عبد الصبور** لا تعنى أن صلاح قصاص ضل طريقه إلى الشعر ، كما قد يخطر لبعض الناس ، وإنما تعنى أن فى شعر **صلاح** جانبا تفسره ملكة الرؤية القصصية . وما زالت هناك جوانب أخرى تحتاج إلى دراسات تجلو لنا ملكات متعددة اتكأ عليها صلاح فى شعره . هناك دراسات تنتظر من يحتشد لها ويقوم بها لتكشف لنا عن صلاح الرسام ، وصلاح الموسيق ، وصلاح المعمارى ، وصلاح المتفلسف . ومن جماع هذه الدراسات يبرز صلاح الشاعر الإنسان الذى لم يتصدر حركة الشعر الجديد عبثا .

- ١١ -

يا صلاح ...

كان المفروض أن أكتب عن ذكرياتى معك ، ولكننى هربت من مواجهة الشجن الذى تستثيره الذكريات إلى هذه الجولة فى بعض أشعارك . فهل أفلحت فى الفرار من الشجن ؟ لا أرى أننى أفلحت ، ففى كل قصيدة ، وفى كل بيت ، أتمثلك محدثا أو سامعا . ضاحكا أو مجادلا ، وعيناك الباسمتان فى حزن ، أو الحزينتان فى سخرية ، تطلان علىّ من كل صفحة من صفحات دواوينك . وحتى هنا الكلام الذى كتبت ليس إلا بعض ما كنا نلوكه ـ نحن أعضاء الجمعية الأدبية المصرية ـ فى أمسياتنا :

متعذبين كآلهة
بالكتب والأفكار والدخان والزمن المقيت

وهل كنت أستطيع أن أهرب إلى شعرك من شجن الذكريات . فما شعرك إلا أنت . كل كلمة فيه هى نبضك ، وكل همسة أو صرخة فيه هى صدى لموقف من مواقفك . فقد عشت بالكلمة ، ومت بالكلمة . وخلدت بالكلمة .

هوامش وتعليقات :

(١) له قصة على الأقل منشورة فى أحد أعداد مجلة الثقافة الأخيرة . وهى الأعداد التى تعاونت الجمعية الأدبية المصرية مع لجنة التأليف والترجمة والنشر فى إصدارها ، وأذكر أن من بينها قصة بعنوان الست بهية . وقد قال فى كتابه (حياتى فى الشعر) أنه حاول كتابة القصة فى أوائل الخمسينيات .

(٢) كما يحدث عند تحويل عمل قصصى إلى عمل إذاعى أو سينمائى أو مسرحى .

(٣) على أن يفهم من الرؤية العقلية والفكر والوجدان معا . حيث إن كليهما نشاط فى المخ .

(٤) . (٥) الشعر العربى المعاصر صفحة ٢٧٩ .

(٦) ديوان الناس فى بلادى صفحة ٣٦ من المجلد الأول من الأعمال الكاملة .

(٧) ديوان : أين المفر ، ص ١٦٢ (طبعة ثانية) .

(٨) ديوان أقول لكم ، ص ١٤٨ (الأعمال الكاملة) .

(٩) قصيدة (رسالة إلى صديقة) ، من ديوان الناس فى بلادى ص ٧٨ (الأعمال الكاملة) .

(١٠) ديوان : تأملات فى زمن جريح ص ٣٥٣ (الأعمال الكاملة) .

(١١) قصائد الرحلة ـ الوافد الجديد ـ الإله الصغير ـ الأطلال .

(١٢) ديوان الناس فى بلادى صفحة ٢٣ .

(١٣) نفس المصدر صفحة ٤٤ .

(١٤) نفسه ص ١٨ .

(١٥) نسخة الديوان الموجودة تحت يدى الآن هى المطبوعة ضمن الأعمال الكاملة التى نشرتها دار العودة فى بيروت . ولكننى أجزم بأن الطبعة الأولى من الديوان تضم أكثر من هذا العدد . قد سقطت من طبعة الأعمال الكاملة قصيدة واحدة على الأقل هى (عودة ذى الوجه الكئيب) .

(١٦) عاش أبو الشاعر نيفا وعشرين سنة بعد نشر هذه القصيدة .

(١٧) هذا ما قيل عند نشر القصيدة فى الديوان . ولكننى أذكر أنها نظمت تعبيرا عن موقف سياسى داخلى صرعت فيه الديمقراطية على أيدى بعض الحكام .

(١٨) ديوان الناس فى بلادى صفحة ٥٤ .

(١٩) ديوان الإبحار فى الذاكرة . ص ١٩ .

(٢٠) نفسه ص ٩٧ .

(٢١) إذا جردت المقطع من الأوصاف وقصرته على الأفعال أصبح كالآتى [كانت تدعونى . وأناديها . وتلاقينا . وتعارفنا . ونحسس كل منا ألوان الآخر . وتقاسمنا الأسماء . وتفرقنا] ويمكن مقارنته حينئذ ببيت شوقى المشهور :

نظرة فابتسامة فسلام   فكلام فموعد فلقاء

وفى رأيى أن نتيجة المقارنة فى صالح صلاح عبد الصبور .

(٢٢) من قصيدة (تكرارية) ديوان : الإبحار فى الذاكرة ص ٦٩ .

قمة الصدق هى الصدق مع النفس . ومعناه أن يدرك الإنسان وجوده ويعيه ، وأن يعرف مكانه من الحياة ، وأن يتحمل دوره وعبء وجوده فى الحياة رغم ما قد يكون من قسوته وثقله .

حياتى فى الشعر

الحس الساخر في شعر صلاح عبد الصبور

أحمد عنتر مصطفى

في مقال بعنوان «كتابات تعلمت منها» ضمن سلسلة مقالات نشرها الشاعر الراحل تحت عنوان «مشارف الخمسين» بمجلة الدوحة القطرية . كتب صلاح عبد الصبور عن تأثره بأبي العلاء المعري :

(.. وحين قرأت أبا العلاء محا من فؤادي كل ما عداه . فكأنه ختم عليه ألا يحل به سواه . وأدركت أني لو عشت في زمانه لحرصت على أن أكون أحد تلاميذه أو خدامه . أقرب إليه طعامه ، وأقوده في مشيته . وأميط الأذى عن ثوبه . ولعلي أجني لقاء ذلك علماً أو أدبا أو خلقا ..)[1]

ولقد صحب الشاعر الراحل أبا العلاء زمناً طويلاً . وأدمن النظر في آثاره ولزومياته ، وظلت الطبعة القديمة التي اقتناها من اللزوميات تدعوه من حين لآخر وتغريه بالرجوع إليها .. (.. كثيراً ما أعود إلى أبي العلاء عندما ينتابني الحنين إلى صوته الوادع الكسير ..) .[2]

وقد كان عطاء أبي العلاء وفيراً ، أخذ منه الشاعر فيما أخذ ذلك الولع بالحكمة ، وغذا فيه أبو العلاء نزعة التأمل حتى غزته هموم كونية صبغت شعره في جانب كبير منه بطابع فلسفي ، وتسلل الحزن إلى قصائده سافراً حينا . أو تحت قناع شفيف من التهكم الساخر حينا آخر .

والدارس لآثار صلاح عبد الصبور الشعرية ، وبعض كتاباته النثرية . لا بد أن تستوقفه أو تسترعي انتباهه تلك الروح النقادة الساخرة . التي يعلق بها من حين لآخر على موقف أو حدث بما يشكل رؤية فكرية في قالب شعري نافذ حتى حين يطالعنا أحيانا بفكاهة عارضة فإنها تكون «فكاهة أسيانة » على حد تعبيره ، إذ إن هذه الفكاهة ليست بقصد الإضحاك ، بل تتجاوز ذلك إلى ما تثيره من تفكير يبعث على المقارنةوالتصحيح والتأمل ، إنها فكاهة تكد الذهن . وتطلقه من ركوده وتبعث فيه جمرة التساؤل الطموح ؛ إنه في ذلك يضع نفسه على أرضية أستاذه المعري الذي يقول عنه عمر فروخ :

(.. والمعري قدير في التهكم والنقد مما يجعله أقرب إلى الأدباء منه إلى الفلاسفة .ويكاد يكون هذا التهكم شائعاً في أكثر لزومياته . وأكثر تهكم المعري على العادات السائدة والعقائد الموروثة . وعلى رجال السياسة والإدارة ؛ ولم ينج منه واضعو الشرائع ..)[3] *

حين نحاول تقصي روح التهكم الساخر في شعر صلاح عبد الصبور تطالعنا نماذج كثيرة من (فكاهاته الأسيانة) .. في ديوانه الأول (الناس في بلادي) نجد هذا البيت الساخر :

وفي الجحيم دُحرجت روحُ فلان

نجد تلك الفكاهة الدامعة تعقيبا على هذا (الفلان) الذي :

بنى فلانٌ واعتلى وشيد القلاعْ

وأربعون غرفة قد ملئت بالذهب اللماعْ

وفي مساء واهن الأصداء جاءه عزريلْ

يحمل بين إصبعيه دفتراً صغير

ومدّ عزريلٌ عصاه .

بسر حرف «كن » . بسر لفظ «كان »

...وفى الجحيم دحرجت روحُ فلان(٤)

إنها نهاية المطاف. إن استعمال الفعل (دحرج) وبناءه للمجهول، وذلك التنكير الساخر باستعمال لفظ (فلان) الذى شيد وبنى دحرجت، أو دُحرجت روحه إلى الجحيم فى لحظة مصيرية أرادتها المشيئة الإلهية. شئ يبعث فى النفوس ابتساماً شاحباً.

وإذا كان الشاعر فى ديوانه الثانى **«أقول لكم»** يسخر من الوعاظ مثيرى الدموع ببضاعتهم المشجية - إذا كان يسخر منهم بتعبير دارج:

وقفتُ أمامكم بالسوقِ كىْ أحيا، وأحييكمْ
لا أبكى، وأبكيكمْ
وما غنيتُ بالموتى لأصنع من جماجمهمْ
عِمامة وعظ.

- إذا كان هنا يسخر بأسلوب مباشر وصورةٍ شائعة، فإنه فى موضع آخر من نفس القصيدة ونفس الديوان **يتخذ من أساليب بلاغية**، كالكناية والتورية. أداة للتفنن فى إبداء موقفه المتهكم الساخر. فى مقطع (من أنا)(٥) يقول:

وأعلم أنكم كرماء
وأنكم ستغتفرون لى التقصيرَ.. ما كنتُ أبا الطيبْ
ولم أوهب كهذا الفارسِ العملاق أن أقتنص المغنى
ولستُ أنا الحكيم رهين محبسه بلا أربْ
(لأنى لو قعدت بمحبسى لقضيتُ من سغبِ)
ولستُ أنا الأمير يعيش فى قصرٍ بحضن النيل
يناغيه مغنيه
وملعقة من الذهب الصريح تطل من فيه
....

لن نقف عند البيت (لأنى لو قعدت بمحبسى لقضيتُ من سغب)، فالتهكم الذى فيه لا يخفى. ولكن لا أستطيع الفكاك من فكرةٍ ملحاح لا أستطيع أن أقرأ هذه الأبيات إلا فى ضوئها، وهى تلقى إشعاعاً على (الأسلوب الفنى للسخرية) فى هذا الموضع.. لا أظن أن **صلاح عبد الصبور** يقصد (بالفارس العملاق) فى البيت الثالث إلا **العقاد**. وهو يورى فلا يقصد حكيم المعرة حين يقول (الحكيم رهين محبسه)، بل يعنى أستاذنا **الدكتور طه حسين**. ذلك أن أمير الشعراء **أحمد شوقى ومحمد عبد الوهاب** هما المقصودان بالأبيات الأخيرة فى هذا المقطع. يقودنى إلى هذا التفسير أن **شوقى** كان خصماً قوياً **لصلاح عبد الصبور** فى معركة الشعر الجديد التى احتدمت فى أوائل الستينيات. كان شوقى خصماً بما أرساه ورسخه من عمود الشعر الكلاسيكى. إنه على حد تعبير **صلاح عبد الصبور** (معبد شوقى الذى كانت قوائمه من الحجر الصوان)(٦). فإذا كان **صلاح عبد الصبور** فى معركته التى قاتل فيها بسالة يعرض **بشوقى** الذى توفى سنة ١٩٣٢ فما يمنعه من أن يعرض بهذين العملاقين اللذين تصدى له أولها وأنكره ثانيهما؟

هذه القصيدة، التى نحن بصددها، وردت فى ديوان **(أقول لكم)، الصادر عام ١٩٦١، أى فى إبان المعركة بينه وبين العقاد**. وكان الموقف بينهما شديد اللدادة.

يقول **صلاح عبد الصبور**: (لقد تبادلنا الكتابة - العقاد وأنا - على صفحات الصحف، وكان يصطنع فى الرد على لهجة السخرية والتهوين، وهى خصلة من خصاله القلمية. إذ إنه كان يبدأ دائماً بالتهوين من شأن خصمه. أما فى المحافل الأدبية فقد كان يصر على عدم وجودى كشاعر. وكنت أتلقى هذه المبادرة ضاحكاً. ولا أريد أن أفسد صورته فى نفسى..)(٧)

أما عن الموقف بينه وبين **الدكتور طه حسين** فقد كان..(كنت تلميذ طه حسين فى الجامعة، وكان من خصاله - يرحمه الله - أن يقرب إليه من يهمسون فى أذنه. وقد همس أحدهم فى أذنه حين كتبت بعد سنوات من تخرجى كتابى (ماذا يبقى منهم للتاريخ) أننى هاجمته فى هذا الكتاب. ولما كان رحمه الله **«مستطيعا بغيره» - كما قال أبو العلاء المعرى** - فإنه لم يتحقق من صحة ما همس به أحدهم فى أذنه. وظلت علاقتنا بين التجاهل والمجاملة حتى مات..)(٨)

من هنا، والموقف هكذا **بين هؤلاء الأقطاب**، نرى أن الفارس العملاق المقصود فى هذا المقطع هو **العقاد**، وليس **أبا الطيب** كما يتبادر للوهلة الأولى.

وما دام أسلوب **العقاد** - رحمه الله - التهوين والإقلال من الخصم فليوجعه الشاعر المجدد بعدم النص على اسمه، مستعملا الأساليب البلاغية من كناية وتورية. وليضم إليه **شوقى وطه حسين**، مادام الأخير يتجاهله. ولنلاحظ حديثه عن العملاقين ومابه من روح تشبه إلى حد كبير ما يترقرق خلال النص الشعرى الذى أوردناه. والذى يختتمه الشاعر بسخرية، وكأنه يصرخ بهم (خذونى معكم إلى قمة المجد.. والتاريخ):

وقفت أمامكم بالسوق ياأهلى...
شفيعى أنتمو للشيخ، هذا الأبد المرهوب
لكى يحفظ فى واعية الأيام
اسما ساذجاً للغاية
بجنب (الفارس العملاق)،
والشيخ الضرير،
وحامل الراية

وإذا كانت السخرية هنا معبرة عن موقف الشاعر الفكرى فى معركته مع هؤلاء العمالقة، **فإنه يطيب لصلاح عبد الصبور فى موقف آخر أن يعرض** بشوقى، ساخراً من صياغته وفكره وبيته الرومانسى، مؤكداً تجاوز إيقاع الحياة الموار لهذا الملل الرتيب

نـظـرةٌ فـابـتـسـامـة فسلامٌ
فـكلام فموعـد فـلـقـاء

فى تهكم فنى – إن صح هذا التعبير – يسخر **صلاح عبد الصبور** من هذه التضاريس الغرامية فى علاقة الحب :

الحب يا رفيقى قد كان
فى أول الزمان
يخضع للترتيب والحسبان
«نظرةٌ . فابتسامةٌ ، فسلامٌ
فكلامٌ . فموعدٌ ، فلقاءٌ .
اليوم ياعجائب الزمان
قد يلتقى فى الحب عاشقان
من قبل أن يبتسما[٩] .

فى ديوانه الثالث «أحلام الفارس القديم» يتخذ النضج الفنى عند الشاعر شكل قصيدة القناع التى كانت مدخل الشاعر إلى عالم الدراما الشعرية ، على حد تعبيره .[١٠] وفى قصيدة **«مذكرات الملك عجيب بن الخصيب»** نرى صورة فلسفية ساخرة هذا (الملك المجنون) . الذى سقط من حالق كما يسقط البهلوان من قمة الكون فى الشبكة)[١١] ولعل روح التهكم تتجلى أوضح ما تكون فى المقطع الخامس من هذه القصيدة . الذى يبدأ على هذا النحو :[١٢]

مات الملك الغازى
مات الملك الصالح
صاحت أبواق مدينتنا صيحاً ملهوفا
وقف الشعراء أمام الباب صفوفا
وتدحرجت الأبيات ألوفا
تبكى الملك الطاهر حتى فى الموت
وتمجد أسماء خليفته الملك العادل

ليست هناك صورة تفيض بالسخرية والتنديد بالامتهان مثل صورة هؤلاء الشعراء وقوفا أمام الباب الملكى صفوفا . وثانية تأتى اللفظة المضحكة (وتدحرجت) لتعبر عن قيمة هذا الشعر ونوعيته . ويستمر هذا المقطع الساخر إلى أن تتململ أفاعى الملل فى نفس الملك العجيب :

ما أضجر هذى القافية الميمية
لن يسكت هذا الشاعر حتى يفنى قافية الميم

....

لقد تقصى كثير من الدارسين تأثير أبى العلاء فى فكر صلاح عبد الصبور وشعره . وكلهم حاصرتهم الروح الجادة وصرامة الفكر لدى الشاعرين . يقول د . لويس عوض :[١٣]

(.. كذلك يشترك **صلاح عبد الصبور والمعرى** فى اعتبار حادث الميلاد النكبة الأولى ، **إذا كان حادث الموت هو النكبة الثانية** ، حين يقول **المعرى** عن ميلاده إنه جناية (هذا جناه أبى علىّ / وما جنيت على أحد) . ولكن بينما نجد أن **المعرى** يبنى تشاؤمه على أسباب موضوعية ، صحيحة أو باطلة ، منها حقيقة الزوال ، ومنها سوء ظنه بطبيعة الإنسان ودوافعه ونوازعه ، ومنها تشككه فى إمكان اليقين . نجد أن **صلاح عبد الصبور** يبنى تشاؤمه على شئٍ آخر يختلف عن ذلك كل الاختلاف ، يبنى تشاؤمه على امتناع (الوصول) أو على ما **يمكن أن نسميه الطلاق البائن** بين الأرض والسماء ..)

ولم يلتفت الدارسون إلى أن هذه الروح التشاؤمية التى سرت فى شعر **صلاح عبد الصبور ، تأثراً بأبى العلاء ، تسرب معها هذا الحس** الساخر الذى كان يتمتع به حكيم المعرة . بل إننا نرى ظلالاً من أبياته مثل :

إذا كان جسمى للتراب أكيلة
فكيف يسر النفس أنّى بادنُ ؟

أو :

يدٌ بخمس مئينٍ عسجدٍ فديت
ما بالها قطعت فى نصف دينارٍ

أو :

زيادة الجسم عنَّت جسم حامله
إلى التراب . وزادت حافراً تعبا

هذه الروح نجدها فى شعر **صلاح عبد الصبور . وهى وإن تسربت** إلى الشاعر من خلال إعجابه المتزايد باللزوميات وشغفه بقراءتها ، إلا أنها غذتها خبرة ثقافية وحياتية عكست عليها الكثير من روح الدعابة عند شاعرنا الراحل .

إن قراءةً سريعة لقصيدةً **حكاية المغنى الحزين**[١٤] بشكلها المتقاطع وعناوينها الفرعية المتداخلة ، ومحاولة الشاعر المخلصة لخلق شكل درامى – إلى حد ما – لقصيدته تلك – **إن قراءة سريعة لمثل هذه** القصيدة تضعنا على أعتاب **(الكوميديا السوداء) عند صلاح عبد الصبور** . تلك التى بلغت ذروتها فى مسرحية **«مسافر ليل»** .. يقف الشاعر فى هذه القصيدة مغنياً حزينا بين يدى : **(عصبة الأماجد . الأشاوس . الأحامد ، الأحاسن)** ولا يخفى ما فى صيغة هذا الجمع ، وما فى تلك الصفات ، من استخفاف . يرد هذا فى مقطع بعنوان **(عود لى ما جرى فى ذلك المساء)** ، يبلغ الشاعر فيه ذروة التهكم والسخرية والاستخفاف يقول :

فى ذلك المساء
يا سادتى الأماجد ، الأشاوس ، الأحامد ، الأحاسن
يا زينة المدائن
يا أنجم السارى
مفرقين فى البلاط تزدادون روعةً وحسنا

....

فإن تجمعتم
فنور كل كوكب يخامر النور الذى يبثه رفيقه
ولا يذوب فيه
(أقولها صدقاً . ولا أزيد فيه ..)
...
الله ما أعظمكم ، وما أرقكم ، وما
أنبلكم ، وما أشجعكم ، وما
أخبركم بالخيل والطعان والضراب والكائن
والفتح والتعمير والتدمير والتحبير والتسطير
والتفكير والتخريب والتجريب والتدريب والألحان
والأوزان والألوان والبناء والغناء والنساء
والشراء والكراء والعلوم والفنون واللغات والسمات ..
وباختصار
أنتم هدية السماء للتراب الآدمى
نحن حفنة الأموات
وشارة على اقتدار الله أن يخلق أمثالاً من الفنانين
«ليس على الله بمستنكر
أن يجمع العالم فى عشرين»
...
أقولها صدقا . ولا أزيد فيه
أقسم بالموتى الذين يخبشون تحت جلدى .
....

القارئ لهذا المقطع من القصيدة يحس بأزمة هذا المغنى الحزين الذى يرى الحقيقة ولا يعبر إلا بضدها . مؤكدا أنه (يقولها صدقا !! ولا يزيد فيه)صيغة ما أعظم ما أفعل ما أنبل .. ثم هذا التداعى الموسيقى الصوتى (التعمير ــ التدمير ــ التحبير ــ التسطير) ، (التخريب . التجريب . التدريب ...الخ)

ثم هذه السخرية الذكية من خلال بيت أبى نواس الشهير وتضمينه تضميناً جديدا[١٥] .

إن أزمة هذا المغنى الحزين ، التى تجلت فى المقطع الأخير(اعتراف تأخر عن أوانه) :

كنت أحس سادتى الفرسان
أنكمو أكفان
وكان هذا سر حزنى

هى الوجه الآخر للعملة . وليس التهكم والسخرية والاستخفاف إلا قناعاً شفيفا (لحزن لا يفنى ولا يستحدث ..) وهو نفس التهكم الذى يطالعنا عند أبى العلاء . والذى يقول عنه **عمر فروخ**[١٦] .

(.. على أن هذا التهكم ليس من الهزل والتعريض ، بل من الإصابة فى المقارنة بين الصحيح وغير الصحيح ، وبين المعقول وغير المعقول ، وتهكمه لا يبعث على الضحك بل على التفكير . إنه الحقيقة المرة نفسها ، مسوقة فى قالب شعرى . ولا ريب فى أن فهم تهكمه يحتاج إلى ثقافة واطلاع حتى تدرك موضع النكته منه ..)

* * *

فى مسرح **شيكسبير** تطالعنا صورٌ شتى لبلاط الأمراء والملوك بما فيها من إغراءات ومؤامرات ودسائس وأحقاد وطموحات وتردد ، فى (**هملت**) و (**الملك لير**) و (**ماكبث**) . وكم هى قاتمة تلك الصورة . وفى شعر **صلاح عبد الصبور** ومسرحه نرى نقيضها . إن البلاط ورجاله هنا بثيران السخرية والفكاهة التى تدمى (ذكاء القلب المتألم) ، فهو يتهكم دائماً على البلاط ورجاله . فى «**حكاية المغنى الحزين**» يقول على لسان المغنى :

وموقفى يا سادتى فى آخر الممر
أربعة نحن من الصحاب
مهرج البلاط . والمؤرخ الرسمى . والعراف . والمغنى
وكلنا بدون أسماء ولا سيوف
وكلنا مؤجر بالقطعة
ونستعير ثوبنا المذهب الأطراف
من خزنة السلطان
وبيننا صداقة عميقة . كالفجوة[١٧]

وفى «**مذكرات الملك عجيب بن الخصيب**» :

قصر أبى فى غابة التنين
يضج بالمنافقين والمحاربين والمؤدبين[١٨]

ومن هؤلاء الرسام عشيق الملكة . والشاعر الذى لن يسكت حتى يفنى قافية الميم . ولنا وقفة ــ بعد قليل ــ عند البلاط فى مسرحيته (**بعد أن يموت الملك ..**) .

ويقودنا ذلك إلى الحس الساخر فى مسرح **صلاح عبد الصبور** . ولما كان (المسرح لا يكتب إلا شعراً ..)[١٩] ــ **على حد تعبير الشاعر** ، و (الشعر هو صاحب الحق الوحيد فى المسرح ..)[٢٠] فقد جاءت (**مأساة الحلاج**) مسرحية الشاعر الأولى ، معبرة عن الإيمان العظيم بالكلمة ، طارحة خلال عرضها لعذاب الحلاج ، عذاب المفكرين وحيرتهم بين السيف والكلمة . وعلى الرغم من أن المسرحية مأساة تنتهى بصلب الصوفى العظيم ، إلا أننا من خلال بعض مواقفها نتعرف على ذلك الحس الساخر الذى يعمق الإحساس بثقل المأساة ، ويعرى من خلال التناقض الحاد بين الساخر والحزين فى نفس الشاعر تلك المرارة التى تخلفها هذه المحاكمة الطاغية فى ختام المسرحية .

فى المنظر الأول من المسرحية يلتقى التاجر والفلاح والواعظ فى ساحة من ساحات بغداد . وبعد تسكع قصير **يقفون أمام الشيخ** المصلوب ، ويدفعهم الفضول إلى سؤال المارة عن قصته . ولكل منهم

وجهة نظره فى الإفادة من الإجابة :(٢١).

التاجر : نعم . فقد يكون أمره حكاية طريفة
أقصها لزوجتى حين أعود فى المساء
فهى تحب أطباق الحديث فى موائد العشاء

الفلاح : أما أنا فإننى فضولى بطبعى
كأننى قعيدة بلهاء
وكلما نويت أن أكف عن فضولى
يغلبنى طبعى على تطبعى

الواعظ : وحبذا لو كان فى حكايته
موعظة وعبرة
فإن ذهنى مجدبٌ عن ابتكار قصةٍ ملائمة
تشد لهفةَالجمهور
أجعلها فى الجمعة القادمة
موعظتى فى مجلس المنصور

هؤلاء الثلاثة يدفع بهم الشاعر إلى المسرح من آن لآخر معلقين فى برود وحماقة لا تخلو من دلالة الإدانة . بل إن الشاعر يسخر من خلالهم بتلك النماذج على شاكلتهم . مدينا مواقفهم . إنهم لا يختلفون عن السواد الأعظم الذى قال فيه شوقى بإجمال (خلق السواد مضللا وجهولا) ، والذى يسخر منه صلاح عبد الصبور ومن روح القطيع حين يقول على لسان المجموعة :

المجموعة : صفونا صفاً صفا
الأجهر صوتاً والأطول
وضعوه فى الصف الأول
ذو الصوت الخافت والمتوانى
وضعوه فى الصف الثانى
أعطوا كلا منا ديناراً من ذهب قانى
قالوا : صيحوا .. زنديق كافر
صحنا : زنديق .. كافر
قالوا : صيحوا فليقتل ، إنا نحمل دمه فى رقبتنا
فليقتل إنا نحمل دمه فى رقبتنا
قالوا : امضوا .. فمضينا
الأجهر صوتاً والأطول
يمضى فى الصف الأول
ذو الصوت الخافت والمتوانى
يمضى فى الصف الثانى

وفى المنظر الثالث من الفصل الأول ، وبعد ثرثرة ولغط من الثلاثى : التاجر والفلاح والواعظ ، وحين يظهر الحلاج بندائه : إلى إلى يا غرباء ـ(٢٣) يتساءل التاجر : من هذا الشيخ :

الفلاح : يهذى ـ فيما يزعم ـ لله
شيخ مجذوب كم نلقى أمثاله

فى سوق الشحاذين

التاجر : هيا نذهب
فلقد خلفت ابنى فى دكانى
وهو ضعيف العقل
إن جاءته جارية حسناء
أعطاها ما قيمته خمس قطع
بثلاث أو أربع

الفلاح : وأنا قد بعت الحنطةَ فى السوق اليوم
وأريد العودة لعيالى فى ظاهر بغداد
بالمال سليما قبل الليل
لو أبطأت لقادتنى رجلاى
للخمارة ، حيث أذيب نقودى
فى كأس ، أو أدفنها فى تكة سروال

لا تخلو هذه الأبيات من تهكم وسخرية . وهنا ، وبذكاء شديد ، يلتقط الشاعر الفنان هذه الفكاهة ويصعدها دراميا ، فيقول على لسان الواعظ :

الواعظ : جازاك الله بما قلته
قد ألهمنى عظة الأسبوع القادم
ما أحلاها من موعظة مسبوكة
عن فلاح باع الحنطة فى السوق
أغواه الشيطان
فزنا بالمال .. وعاد ليلقى الصبيةَ جوعى
فبكى ..و..و
وسيلهمنى الله الباق
وسأجعل عبرتها ونهايتها
احذر كيد النسوان

بل إننا نرى ذروة هذه المأساة تتجسد فى موقف عابر فى أثناء وجود الحلاج فى السجن . فالحلاج يستصرخ ربه :

الحلاج : نوراً يا صاحب هذا البيت

السجين الثانى : اطلب من حارسنا الطيب مصباحاً أو شمعه(٢٤)

.... ثم تأتى المحاكمة الهزلية التى لا نطيل فى الوقوف عندها أو سردها ، ولكن نذكر القارئ بحوار أبى عمر الحمادى وابن سليمان فى صدر المنظر الثانى من الفصل الثانى .ولعل ما بهذا المنظر من حس ساخر وتهكم هو الذى حدا بناقد مثل جلال العشرى إلى أن يقول :

إننا نشهد فى هذا المنظر الأخير محاكمة يسودها الطابع التراجيكوميدى بحق . تراجيديا إنسان يموت ، ومهزلة قضاة يجدلون من أحكام الشرع حبل المشنقة ، إنهم يزيفون العدل ، ويشوهون وجه الحق ، ويعبثون بعقول العامة ، ولا هم لهم إلا مرضاة السلطان ..)(٢٥) .

وفى «ليلى والمجنون» يتهكم «حسان» على أفكار «سعيد» :[٢٦]

حسان : ستظل مريضا بالأسلوب إلى أن تدهم هذا البلد المنكوب
كارثة لا أسلوب لها
ولقد تنسى عندئذ حين توزع ريح الكارثة المجنونة
نار النكبة كبطاقات الأعياد
أن تنقذ بضع قصاصات من شعرك
ولقد تتوسد كومته قدما الجلاد
وهو يدحرج فى أسلوب همجى
هذا الرأس العامر بالأسلوب

وهكذا يعود فيستخدم الفعل (يدحرج) ، ويأتى التعليق الساخر أو الدعابة ذات الدلالة مرة ثانية من زياد . (حيث يتحدثون عن خشبة المسرح) :

سعيد : لكنى لا أرضى يا أستاذ
فأنا لم أعل الخشبة قط

زياد : لا تفزع ..
فستدخل فيها حين تموت
أو تعلوها إذ تشنق[٢٧]

ولن نتقصى فى المسرحية ـ حتى لا نطيل ـ تلك المواضع التى تنم عن روح نقادة ساخرة . ولكنا نكتفى بأن نشير إلى الأسلوب الساخر الذى صاغ به الشاعر (الخبر النثرى) الذى يقرأه زياد فى جريدة من الجرائد[٢٨] . ودلالة هذا الخبر وتعليق الأستاذ عليه . كذلك لا يفوتنا أن نلم سريعا بتلك الحوارية بين زياد وسعيد فى بداية المنظر الثانى فى الفصل الثانى من المسرحية . بعد أن يترنم سعيد ببيت إليوت :

حسان : مامعناه

سعيد : معناه أن العاهرة العصرية
تحشو نصف الرأس الأعلى بالحذلقة البراقة
كى تعلى من قيمة نصف الجسم الأسفل

زياد : معناه أيضا
أنا لم نصبح عصريين إلى الآن
حتى فى العهر

أما «مسافر ليل» و«الأميرة تنتظر»[٢٩] ـ وقد ظهرا معاً ـ فقد قال عنهما الدكتور لويس عوض : بين المسرحيتين وحدة من نوع ما : وحدة فى المنهج والأسلوب . ووحدة فى اللحظة الشعرية أو فى (الجو) . برغم أن إحداهما ملهاة والأخرى مأساة . ثم يقول ـ وهذا ما يعنينا هنا ـ «فصلاح عبد الصبور يعبس حين يضحك . وهو أيضا قادر على الضحك وسط ظلام المآسى[٣٠] »

ولن نقف عند مسافر ليل ؛ فهى كلها كوميديا سوداء . إن عامل التذاكر (علوان بن زهوان بن سلطان) عشرى الستره هو الإسكندر وهتلر وجونسون الذى يواجه عبده بن عبد الله أبو عابد وعباد من أسر عبدون ؛ ويالها من مواجهة تبعث على الأسى والسخرية .

نكتفى ـ ونحن نعرض لهذه المسرحية ـ أن نثبت صدر التذييل الذى كتبه الشاعر عن معالجته لها . يقول صلاح عبد الصبور :

.. لوكان لى أن أخرج هذه المسرحية ـ وهذا فرض سأعود إليه فيا بعد ـ لقدمتها فى إطار من (الفارْس) ، إذ إننى أريد للمتفرج أن يخشى عامل التذاكر ضاحكا ، وأن يشفق على الراكب ضاحكا ، وأن يحب الراوى ويزدريه ضاحكا كذلك ..

.. فلست أريد فى هذه المسرحية أن أقدم أشخاصا بقاماتهم الصحيحة السليمة ، ولكنى أريد أن أقدم نماذج من البشرية . واتخاذ النموذج أساساً للعمل المسرحى يعنى درجة من التجريد ، تماماً مثل الفكاهة أو النكتة ، حين تجعل محورها نموذجاً يواجه نموذجاً آخر . فتكشف بهذا التجريد لب التناقض ..[٣١]

رأينا كيف استطاع صلاح عبد الصبور بحسه الساخر أن يبتدع (الفكاهة الأسيانة) من خلال الموقف المسرحى أو الدعابة العابرة ذات الدلالة المؤثرة ، كموقف السجين والحلاج ، وتعليقات التاجر والواعظ والفلاح . أو سخرية زياد وحسان وسعيد . وفى شعره ومسرحه تطالعنا أحياناً صور كاريكاتورية للعالم من خلال أقنعة . فمنذ أن كتب قصيدة «الظل والصليب» وجاء فيها :

ورءوس الناس على جثث الحيوانات
ورءوس الحيوانات على جثث الناس[٣٢]

ـ كتب بعد ذلك قصيدة (القناع) التى يرى فيها العالم من خلال حلم الملك عجيب بن الخصيب مرة :

حين رأيت رأى العين طائراً برأس قرد
وحين أراد أن يقول كلمة نهق
كان له ذيل حمار
....
رأيت فى المنام أننى أقود عربة
تجرها ست من المهارى
تجوب بى الوديان والصحارى
وفجأة تحولت خيولها قطاطاً ..[٣٣]

إلى آخر الحلم .

أو من خلال الصوفى بشر الحافى مرة ثانية :

كان الإنسان الأفعى يجهد أن يلتف على الإنسان الكركى
فمشى بينهما الإنسان الثعلب
عجبا .. زور الإنسان الكركى فى فك الإنسان الثعلب
نزل السوق الإنسان الكلب ..[٣٤]

على أن هذا العالم أقرب إلى الكاريكاتير فى تصويره منه إلى الكابوس . ويتجلى ذلك فى قصيدته «حديث فى مقهى» :

أمضى عندئذ أتسكع فى الطرقات
أتتبع أجساد النسوة
أتخيل هذا الردف يفارق موضعه ويسير على شقيه
حتى يتعلق فى هذا الظهر
أو هذا النهد يطير ليعلو هذا الخصر
(وأعيد بناء الكون ..) [٣٥]

إنه تشكيل جديد ، يولع به الشاعر حين يريد (إعادة بناء الكون) سأماً منه ومللا . ولا يخفى ما فى هذا التعبير من استخفاف وتندر .

وهذا التشكيل الكاريكاتورى يدعونا أن نقف عند بعض الشخصيات فى مسرح **صلاح عبد الصبور** . إنه يجيد رسم شخصيات مسرحه بعامة ، ويتفنن فى حذق بالغ فى استظهار أبعاد شخصياته المرحة بصفة خاصة . إننا نستطيع أن نرى أنماطاً ونماذج فى شعر **صلاح عبد الصبور** ومسرحه ، تصادفنا فى شخصيات (الشاعر ، والدرويش ، والمنافق ، والجلاد ، والملك ، والخياط ... الخ) .

ويكفينا هنا أن نستدل على قدرته على رسم أبعاد الشخصية المرحة بنموذج الخياط فى مسرحيته (بعد أن يموت الملك) ، وقد كان الشاعر الراحل يعتز بهذه الشخصية التى ابتدعها ويعجب برسمه لها :

الخياط : **دلونى يا سادتى نجوم المجد**
هل أنا فى حلم أو فى يقظة
هل أنا حقا فى حضرة مولانا البدر المتجسد
تنهل عينى من رائق أنواره
ها أنذا أقرص نفسى كى أتأكد
لكن النور يعشى عينىَّ الذاهلتين

الملك (مبتسماً) : **عندئذٍ فلتصفع نفسك**
فلعلك تتأكد
أودعنى أصفعك أنا

الخياط (مقربا وجهه) : **مولاى .. أكرم هذا الخد !**

ثم يقدم الخياط لمولاه قطعة مخمل :

الخياط : **مولاى .. أرسل لى صهرى خياط أمير بلاد الغرب**
قطعة مخمل . ما كدت أراها حتى .. آه
كان لقاء يا مولاى .. أحسست بقلبى فى أضلاعى يتوثب
ومددت يدى فى وله كى أتلمسها لمس النسمة للأغصان
حين استرخت فوق الزغب الناعم كفاى الراعشتان
داهمنى تيار الرعدة يتغلغل فى جسمى المتلهبْ
ثم تدفق شئ فى أطراف كالدم حين تحركه الحمى وتفتح
باطنها فى خجل لملامسنى الحذرة
إذ نبضت فى كفىَّ شعيرات دافئة تتمدد تحت الزغب الأشهب
فاشتدت بى الرعدة وانبهرت أنفاسى الحذرة
ملت إليها لأقبلها ، فانكمشت ، وهى تقول :
أنا بكر لم ألتف على ساق بشرى من قبل .

الملك : **أو هذا ما قالته القطعة ؟**

الخياط : **هذا ما سمعته أذناى ، وحقك يامولاى**
عندئذ قلت لها :
إنك أعلى قدراً من أن تلتفى فى ساق بشرى
مخلوق من طين ودماء
لا يأتلف النور سوى بالنور الوضاء
وسأحملك لمولانا البدر الأنور
وجمت عندئذ ، وارتعد الزغب الناعم فى استحياء

الملك : **وجمت !**

الخياط : **أو حقك يا مولاى ، هذا ما كان**
وجمت واهتز الهدب الوسنان
ثم أجابت فى صوت خجلان :
لكن مولانا ذو تاريخ مروى فى العشق
وأنا ساذجة لا أعرف شيئا من ألعاب الخلان
قلت لها : لا تخشى شيئا ، ودعى لى هذا الشان
سيداعبك اليوم مقص الفن
يتحسس أطرافك ، ويميل على وسطك
حتى يتدور عطفاك ، ويبرز ماتحت الجلد الناعم من وهج العرق
فانسابت عندئذ فى أقدامى وهى تقول :
شكلنى أرجوك
حتى يحظى جسمى المشتاق ، وقلبى المنهوك
بملامسة الغالى فى العشاق
إذ توشك أن تمزقنى الأشواق .
لكنى جئت بها بكراً ساذجة يا مولاى
إن راقتكم فاعهد لى برعايتها حتى تنضج فى بضعة أيام

الملك : **المهنة خياط**
واللهجة لهجة نخاس أو قواد . [٣٦]

إن هذه الشخصية المنافقة تنضم إلى بلاط متعفن يجمع المؤرخ ، والقاضى ، والشاعر الذى يلقن المحظيات أناشيد العشق الملكية ، والوزير ، والمنادى ، وكلها شخصيات تثير طوال الفصل الأول من المسرحية ذلك الضحك المرير ، الذى يفجره القاضى أبو عمر الحمادى وهو على منصة القضاء وبين يدى العدالة حين يخاطب ابن سلمان :

أحكى لك قصة
بالأمس لقيت صديق القاضى الهروى
وهو كما تعلم رجل مغرور بقريحته وذكائه
فسألته :

«ما أجدى ما يطعن من طعن عن الطعن»
فاحتار ولم يفهم
فأعدت القول لكى لا تبق للقاضى حجة
«ما أجدى ما يطعن من طعن عن الطعن»
فتبلد وتحمحم
كحصان ابن زبيبة عنتر.. [٣٧]

إنه إحدى النماذج التى يتهكم عليها ومن خلالها الشاعر الراحل، وينتقد بسخرية عادات ومواقف لا تنجو من بصيرته النفاذة أو روحه الساخرة الناقدة.

ولم تكن هذه الروح الساخرة لتسرى فى شعر الشاعر دون نثره. فكثيرا ما تصادفنا فى عباراته النثرية، بل إننا نجده فى سلسلة «**مشارف الخمسين**»، تحت عنوان (**جماعة الضحك القديم**)، يرسم صورة شخصية فذة لصديقه إبراهيم السروجى. ونجد فى هذه القطعة النثرية روحاً أقرب إلى روح **المازنى** وأسلوبه فى رسم مثل هذه الشخصيات: [٣٨]

(كان أول من قدمنى إلى عالم الضحك العقلى الصافى هو إبراهيم السروجى عليه ألف رحمة وسلام. وربما كان لا يعرف السروجى حق المعرفة إلا أنا، وعديد من الموتى، وقليل من الأحياء. كان **إبراهيم السروجى** أحد أعلام المدينة. بخفة ظله وحياته التى يختلط هزلها بجدها، أما نحن فقد عرفناه كما كان ينبغى له أن يعرف.

كنت فى الخامسة عشرة من عمرى، وكان مسعاى إليه فى دكانه، حيث كان يعمل فى صناعة السروج لحمير سادة الريف وأحصنة عربات الحنطور التى كانت هى «تاكسيات» ذلك الزمان. وكانت النكتة الأثيرة لإبراهيم حين يهل عليه أحدنا هى أن يقول:

«قوم لا خد مقاسك واصنع لك جاكته»

كان **إبراهيم السروجى** لا يعمل فى دكانه إلا ساعه أو بعض ساعة. ثم ما يلبث أن يدركه الملل، فيمد يديه إلى كتاب مطوى تحت أداة صناعته من الجلد والخيش، ويقرأ فيه حتى يهل عليه واحد من أتباعه. وفى دكان ابراهيم السروجى سمعت لأول مرة أسماء نيتشه وشوبنهاور وجون ستيوارت مل ... الخ..)

على أنه مما يلفت النظر فى شعر **صلاح عبد الصبور** موقفه من الحكمة وسخريته منها وتهكمه على مريديها. فهو فى قصيدة (**أقول لكم**) سيموت من سغب لو قعد إليها فى محبسه.

وفى قصيدة **موت فلاح**: [٣٩]

لم يكن كدأبنا يلغط بالفلسفة الميتة
لأنه لا يجد الوقتا

وفى «**ليلى والمجنون**» يسخر من أسلوب الحكمة والعنعنات. حيث يقول زياد:

زياد: **عنى، عن أمى، عن جدى يرحمه الله**
قال:
من نام فشف فمات
مات شهيداً، وتحول فى أعطاف الجنة مصطبة
يتكئ عليها رضوان. [٤٠]

وعلى لسان زياد أيضاً فى حديثه عن والده:

زياد: **لكنى ما كنت أطيق الصبر**
إذ كنت ذكياً ـ من يومى ـ
أتوقع ما سيبعثره من در
وخصوصاً إن عاوده داء كان يعاوده مرات خمسا فى اليوم
حنان: **ما اسم الداء؟**
زياد: **داء الحكمة.** [٤١]

إن التأمل والحكمة أفسدت أيامه فأوسع أهلها تهكما وسخرية. وفى (مرثية صديق كان يضحك كثيرا): [٤٢]

مات صديق أمس
إذ جاء إلى الحانة لم يبصر منا أحدا
أقعى فى مقعده مختوماًبالبهجة
حتى انتصف الليل
لم يبصر منا أحدا
سالت من ساقيه البهجة
وارتفعت حكمته حتى مست قلبه
فتسمم بالحكمة

وفى «حكاية المغنى الحزين» اعترضته الجثة:

أنت ألم أدفنك أمس
(كانت لكهل أشيب حكيم
ومات إذ ساموه أن يغترف الحكمة بالمقلوب
إذ إنها تدحرجت من ساقه لبطنه
لرأسه، كالخوف، كالعطن..) [٤٣]

ولم تنفعه الحكمة و(الفطانة الصفراء). وفى «**الشعر والرماد**» [٤٤] كانت الحكمة التى سخر منها وأوسعها تهكما تأتيه بيقينها النهائى:

أعطتنى مانيلا شيئاً من حكمة مانيلا
أعطتنى أن الفم لم يخلق إلا للضحك الصافى الجذلان
أعطتنى أن العينين
مرآتان يرى فى عمقهما العشاق ملامحهم
حين يميل الوجه الهيمان على الوجه الهيمان
أعطتنى أن الجسم البشرى

لم يخلق إلا كى يعلن معجزته
فى إيقاع الرقص الفرحان
درس عرفته روحى بعد فوات الأزمان
بعد أن انعقد الفمُ بضلالات الحكمة والحزنِ
وأرخى ستر القلق الكابى فى نافذة العينين
وتصلب جسمى فى تابوت العادة والخوف
بعد أن احترقت أو كادت بهجةُ عمرى
إذ رمت الأيام رماد حياتى فى شعرى
درس عرفته روحى بعد فوات الأزمان ..

....

....

إن إحساس **صلاح عبد الصبور** المرهف بالواقع . ووعيه الدائم به . واستعداده الطبيعى للتأمل ، كل ذلك جعل إحساسه حاداً بالمفارقة . وقد استطاع ببصيرته النافذة . وأسلوبه الناقد . وحسه الساخر . أن يتقصى كثيراً من أبعاد النفس البشرية . معبراً عنها فى صدق وشفافية . يلتقى فى هذه الميزة ـ الحس الساخر اللاذع ـ فضلاً عن أبى العلاء بكاتب أسبانيا العظيم سيرفانتس . الذى يقول عنه **بريتون راسكو** :(٤٥)

(..ثمة أناس فطروا على النظر إلى الأشياء فى ضوء من الفكاهة الضاحكة ، **أناس لا يستطيعون فهم الآثار الأدبية التصويرية إذا بدت** فى ثوب من الانفعالات المفجعة . أو فى فن من العواطف الرقيقة المجنحة . وهذا ليس معناه أنهم عاجزون عن الإحساس بالانفعالات إحساساً عميقا ، إذ أنهم فى الحقيقة يحسون الانفعالات أحيانا إحساساً يبلغ من قوته وحدته **ألا ينقذهم من عواقبه إلا أن يضحكوا** ، **لا أن** يضحكوا ذلك الضحك الهستيرى . ولكن ذلك الضحك اللطيف الساخر . الذى يتيح لهم فرجاً مما فى أعماقهم من ضيق ..)

وقد كان صلاح عبد الصبور واحداً من هؤلاء العظام .

هوامش :

(١) مشارف الخمسين . مجلة الدوحة قطر
(٢) نفس المصدر
(٣) حكيم المعرة . عمر فروخ . مطبعة الكشاف . بيروت ١٩٤٤ ص ١٨
(٤) ديوان (الناس فى بلادى) دار العودة . بيروت . طبعة ثالثة١٩٧٣ ص ٣١
(٥) ديوان (أقول لكم) دار الآداب . بيروت طبعة ثالثة ١٩٦٩ ص ٧٧
(٦) مشارف الخمسين . الأربعة الكبار ـ مجلة الدوحة . قطر
(٧) مجلة (المجلة ـ الشرق الأوسط) العدد ٣٥ . فى ١١/١٠/٨٠ ص ٦٦
(٨) نفس المصدر
(٩) قصيدة (الحب فى هذا الزمان) ـ ديوان (أحلام الفارس القديم) . دار الآداب . بيروت طبعة ثانية ص ٤٠
(١٠) حياتى فى الشعر ـ دار اقرأ ١٩٨١ ـص ١٤٣
(١١) نفس المصدر ص ١٤٢
(١٢) مذكرات الملك عجيب بن الخصيب ـ ديوان أحلام الفارس القديم . ص ٨٩
(١٣) د . لويس عوض : الثورة والأدب ـ دار الكاتب العربى ١٩٦٧ .ص ١٠٨
(١٤) ديوان(تأملات فى زمن جريح) ـ دار العودة . بيروت ١٩٧١
(١٥) يقول أبو نواس :

وليس على الله بمستنكر ... أن يجمع العالم فى واحد

(١٦) عمر فروخ : حكيم المعرة ص ١٩
(١٧) تأملات فى زمن جريح . ص١٨ قصيدة (حكاية المغنى الحزين)
(١٨) أحلام الفارس القديم . ص ٨٦ قصيدة (مذكرات عجيب بن الخصيب)
(١٩) حياتى فى الشعر . ص ١٥٩
(٢٠) نفس المصدر . ص ١٥٩
(٢١) مأساة الحلاج ـ دار روزاليوسف ١٩٨٠ . ص ٨
(٢٢) نفس المصدر . ص ٩
(٢٣) نفس المصدر . ص ٤١
(٢٤) نفس المصدر . ص ٥٦
(٢٥) جلال العشرى : ثقافتنا بين الأصالة والمعاصرة ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ، طبعة ثانية ١٩٨١ . ص ٢٥٤
(٢٦) ليلى والمجنون ـ الهيئة المصرية للتأليف والنشر ١٩٧٠ . ص ١١ .
(٢٧) نفس المصدر . ص ٣٠
(٢٨) نفس المصدر . ص ٣٤
(٢٩) دار النهضة العربية ١٩٧٣
(٣٠) لويس عوض : الحرية ونقد الحرية ـ الهيئة العامة للتأليف والنشر ١٩٧٠ ، ص ١١١
(٣١) مسافر ليل والأميرة تنتظر ـدار النهضة العربية ١٩٧٣ ص ١٠١
(٣٢) ديوان (أقول لكم) . ص ٧١ ـ قصيدة (الظل والصليب)
(٣٣) ديوان (أحلام الفارس القديم) ، ص ٩٤ ـقصيدة (عجيب بن الخصيب) .
(٣٤) نفس المصدر ص ١٠٥ . قصيدة (الصوفى بشر بن الحافى)
(٣٥) ديوان (تأملات فى زمن جريح) ص ٧١ قصيدة (حديث فى مقهى) .
(٣٦) بعد أن يموت الملك ـ دار العودة بيروت ١٩٧٦ ص ٣٧ . ٣٨
(٣٧) مأساة الحلاج ، ص ٨٤
(٣٨) مشارف الخمسين : (جماعة الضحك القديم) ـ مجلة الدوحة عدد ٦٠ ديسمبر ١٩٨٠
(٣٩) ديوان (أقول لكم) . ص ١١ . قصيدة (موت فلاح) .
(٤٠) ليلى والمجنون . ص ٢٣
(٤١) نفس المصدر . ص ١٩
(٤٢) ديوان (شجر الليل) ـ دار الوطن العربى . طبعة أولى ١٩٧٢ . ص ٧٥
(٤٣) ديوان (تأملات فى زمن جريح) . ص ١٧ قصيدة (حكاية المغنى الحزين) .
(٤٤) ديوان (الإبحار فى الذاكرة) ـ دار الوطن العربى . طبعة أولى ١٩٧٩ . قصيدة (الشعر والرماد) ص ٢٥ .
(٤٥) برتون راسكو : عمالقة الأدب ـ الجزء الثانى . سلسلة الألف كتاب . ص ١٠٢

مجمع اللغة العربية

الادارة العامة للمجمعات واحياء التراث

المراقبة العامة لاحياء التراث



مسابقة احياء التراث

لعام ١٩٨١ / ١٩٨٢

يعلن مجمع اللغة العربية عن جائزتين قيمة الأولى ٦٠٠ جنيه وقيمة الثانية ٤٠٠ جنيه تمنحان لأجود ما يقدم إليه من التراث العربى الذى ينشر لأول مرة محققا تحقيقا منهجيا فى اللغة العربية بالشروط الآتية :

١ ـ أن يكون العمل المقدم فى متن اللغة العربية ، أو فى أحد علومها ، أو فى نص من نصوصها الأدبية (شعرا أو نثرا) .

٢ ـ تعد النصوص من التراث العربى إذا كانت مؤلفة باللغة العربية قبل نهاية القرن الثانى عشر الهجرى .

٣ ـ أن يكون المقدم عملا كاملا (لا يقل عن عشرين ملزمة من ذوات الست عشرة صفحة) .

٤ ـ أن يكون العمل المحقق مما لم يسبق نشره أو تحقيقه .

٥ ـ الا يكون من منشورات مجمع اللغة العربية فى القاهرة .

٦ ـ ألا يكون قد مضى على نشره أكثر من ثلاث سنوات ، والمعتبر فى ذلك تاريخ آخر جزء (إن كان ذا أجزاء) .

٧ ـ ألا يكون قد نال جائزة ما من المجمع أو من غيره من الجهات والهيئات الأخرى .

٨ ـ يجوز أن يكون العمل المقدم من تحقيق فرد أو أكثر ، كما يجوز أن يشارك المحقق ـ أو المحققين ـ مراجع أو أكثر ، وفى حالة تعدد المحققين أو مشاركة المراجعين توزع الجائزة على الجميع بالتساوى .

٩ ـ يستوى فى التقدم إلى هذه الجائزة المصريون وغيرهم من المشتغلين بتحقيق التراث العربى فى البلاد العربية والإسلامية ، وكذلك المستشرقون من غير العرب والمسلمين .

١٠ ـ يقدم المتسابق خمس نسخ من العمل المحقق إلى المجمع باسم الأستاذ الدكتور الأمين العام للمجمع وليس له الحق فى استردادها .

١١ ـ آخر موعد للتقدم إلى الجائزة هو ٣١ / ٣ / ١٩٨٢ م .

المدير العام

للمجمعات واحياء التراث

الناس فى بلادى

□ محمد مصطفى بدوى

لم أكن قد سمعت اسم صلاح عبد الصبور حين قرأت قصيدته « الناس فى بلادى » لأول مرة فى العدد الممتاز الذى أصدرته مجلة « الآداب » البيروتية عام ١٩٥٥ عن الشعر الحديث . كنت قد تغيبت عن العالم العربى عدة سنوات قضيتها فى انجلترا منهمكا فى دراسة الثقافة الأوربية ، وكادت تنقطع صلتى خلالها بالأدب العربى المعاصر ، اللهم إلا فيما كنت أؤلفه من شعر من وقت لآخر جمعته فيما بعد فى ديوان « رسائل من لندن » . ومع ذلك فما كدت أفرغ من قراءتى لهذه القصيدة حتى أدركت فى التو أنى إزاء نتاج شاعر أصيل . لقد كانت أول قصيدة أقرؤها بعد عودتى إلى مصر ، أحسست فيها بأنها تعبر عن حساسية حديثة حقا ، وأنها تظل فى الوقت عينه شعرا عربيا أصيلا ، لا مجرد تقليد لأساليب الشعر الأوربى أو لمظاهره السطحية . وأنها ـ من ثم ـ يمكن أن تعد امتدادا أو تطويراً مهما للشعر العربى . لن أنسى أبدا مقدار تأثرى بما قرأت ، ولا مقدار فرحتى لاكتشاف هذا الشاعر . ولا شك أنى لم أكن فريدا فى تجربتى هذه . بل إن الشاعر الراحل نفسه لابد أنه قد أدرك مدى ما أصابته من نجاح . وإلا لما أطلق عنوانها بعدئذ على أول ديوان له ينشره فى عام ١٩٥٧ .

لقد عرضت لنتاج **عبد الصبور** فيما بعد أكثر من مرة ، تناولته إجمالا . وتحدثت عن تطوره ومكانته فى الشعر العربى الحديث ، فى سياق كتاب لى باللغة الإنجليزية بعنوان « **مقدمة نقدية للشعر العربى الحديث** » (كمبردج ١٩٧٥) . ونشرت ترجمات إنجليزية لنماذج من شعره فى أعداد مختلفة من « **مجلة الأدب العربى** » التى أحررها ، والتى تصدر فى هولندا منذ ١٩٧٠ . كذلك أضفت بعض قصائده إلى ما جمعته فى كتابى « **مختارات من الشعر العربى الحديث** » (بيروت ١٩٦٩) . وتناولت نواحى من نتاجه فى عدة مقالات بالعربية والإنجليزية . لذلك حينما طلب منى أن أساهم فى هذا العدد من « **فصول** » رأيت أنه ـ بدلا من أن أعود فأقدم عرضا سريعا لنتاجه كله . وربما أكرر فى ذلك ما يكون قد فعله وسيفعله الآخرون ـ ربما كان من الأجدى أن أركز اهتمامى فى ناحية واحدة . أو عمل منفرد من عمله ـ لاسيما وأنى كنت قاسيا عليه بعض الشئ فى دراسة عن أثر **ت . س . إليوت** فى الشعر العربى الحديث . نشرتها فى مجلة « **الأدب** » القاهرية ١٩٥٨ . حاولت أن أبين فيها خطر التقليد الآلى للنواحى الشكلية السطحية فى أسلوب إليوت . مستشهدا بأمثلة من شعر **السياب وعبد الصبور** . قررت أن أعود الآن إلى أول قصيدة قرأتها لعبد الصبور وأحاول تبيان تلك الصفات التى جعلتنى أتحمس لها هذه الحماسة . وأتنبأ ـ عند ذاك ـ بأننا إزاء شاعر جاد أصيل ـ نبوءة كان مصداقها ما نشره عبد الصبور بعد ذلك من نتاج متنوع وغزير .

ـ ١ ـ

وأول ما يسترعى انتباه الناقد هو مطلع القصيدة . والناحية الشكلية فيه بالذات . ولا أقصد بذلك استخدام الشاعر للتفعيلة الواحدة ، فليس هذا فى ذاته ما يضفى صفة الحداثة الحقيقية . بل هو طريقة استخدام الشاعر للتفعيلة . أو ـ بعبارة أدق ـ طريقة تناوله لبحر الرجز وسيطرته المطلقة عليه بحيث إنه أمكنه أن يستفيد حتى مما عده بعض الدراسين (مثل نازك الملائكة) ضعفا فى الوزن . فأول بيت يطالعنا :

« الناس فى بلادى جارحون كالصقور » .

يتطلب منا للمحافظة على قواعد الرجز أن تقرأ كلمة «بلادى» بخطف ياء المتكلم الممدودة كما لو كانت مجرد كسرة فنقول «الناس فى بلاد». ومن ثم يكتسب البيت طابع الكلام العادى وإيقاعه. إذ إننا لا ننطق حرف العلة فى الضمير المتصل هنا ممدودا فى لهجة حديثنا. وهكذا فمن البداية تختفى لهجة الخطابة من كلام الشاعر. وينشأ شعور بالألفة بينه وبين القارئ. وبذلك يشعرنا بأنه لا يقف على منصة ليلقى علينا كلاما مدبجا منمقا يظهر فيه براعة. وإنما هو يحدثنا بصوت خافت غير جهورى. ويقول لنا كلاما صادقا عن نفسه وعن أهله. وصفا كان أو حكاية. كلاما أقرب إلى «الدردشة» إن لم يكن إلى المناجاة. ثم يزداد إحساسنا بصدقه حين نلمس ما فى قوله من صراحة تبلغ حد القسوة. فأهله جارحون كالصقور. لا جمال فى غنائهم ولا فى ضحكهم أو طريقة مشيهم. بل هم يقتلون ويسرقون ويتجشأون حين يشربون. هنا يقوم الشاعر بأداء شيئين معا: أولهما أن يزيل الشقة بينه وبين قرائه فيجعلهم يطمئنون إليه. وثانيهما أن يصدمهم بصراحته القاسية. إذ هم لم يتعودوا من الشاعر العربى حين يتحدث عن أهله وقومه إلا أن يسمعهم كلاما كله فخر ومبالغة (فالفخر – كما نعلم – من أغراض الشعر العربى التقليدى المتواضع عليها). وهكذا يوفق عبد الصبور إلى توليد الشعور بالحداثة فى بداية قصيدته.

لكن الشاعر فى صراحته هذه لا يهجو قومه. وإنما يشعرنا فقط بأنه يرسم لهم صورة «**واقعية**» متزنة. يبدؤها بالنواحى السلبية. ثم يضيف إليها النواحى الإيجابية. فيقول: «**لكنهم بشر**» – وذلك فى بيت (أو الأحرى أن نقول فى سطر!) بأكمله. فيصبح أقصر بيت فى الجزء الأول من القصيدة. إذ يشغل أقل من تفعيلتين. فيكتسب بذلك أهمية خاصة. ولكن الشاعر لا يبالغ فى عرضه لهذه النواحى الإيجابية. بل يكتفى بقوله إنهم «**طيبون**». وإن كان يجعل هذه الطيبة مقصورة على تلك الأوقات التى يكونون فيها «**يملكون قبضى نقود**». **كذلك فإنهم – على الرغم من أنهم لا يتورعون عن السرقة والقتل – ضعفاء فى حقيقة أمرهم. لا حول لهم. إذ هم «يؤمنون بالقدر»**.

القصيدة – كما هو معروف – تتألف من ثلاثة أجزاء أو مقاطع. والجزء الأول منها يتألف من ثمانية أبيات. يطرح الشاعر فيه القضية فى صيغة أحكام عامة. يصف فيها أهل بلده. بيد أنه جدير بالملاحظة أن هذه التعميمات ليست مجردات. ولا هى من باب الأسلوب التقريرى الصرف. وذلك على الرغم من مظهرها الخداع. فالصور التى يلجأ إليها الشاعر على قدر من الحسية بحيث تحول دون غلبة التفكير التجريدى. ثم إنها صور تتميز بالأصالة والرؤية المباشرة. وتبعد كل البعد عن الكليشهات. فالناس «**جارحون كالصقور**». وغناؤهم مثل «**رجفة الشتاء فى ذؤابة الشجر**». وضحكهم «**يئز كاللهيب فى الحطب**». و«**خطاهم تريد أن تسوخ فى التراب**». فالغناء رجفة. والضحك أزيز. والخطى ذات إرادة. وهى صور مرتبطة ارتباطا عضويا. فيولد بعضها بعضا. بحيث إن الصقور توحى بذؤابة الشجر. ولفظة الشتاء تدفع الشاعر إلى لهيب النار للاستدفاء. والخطى تؤدى إلى الرماد. ... إلى التراب. ولا شك أن الروابط بين هذه الصور فى ذهن الشاعر كانت روابط شبه لا شعورية. وبعد هذه المجموعة من الصور يأتى البيت التعميمى «**ويقتلون. يسرقون. يشربون. يجشأون**». غير أنه لا يخلو كلية من صفة المحسوسات. مثل الشرب والتجشؤ. كذلك حين يلجأ الشاعر إلى ما يبدو أنه أسلوب تقريرى فى عبارتيه: «**وطيبون حين يملكون قبضى نقود**». و«**ومؤمنون بالقدر**» – تراه يستعمل ألفاظا أليفة ذات إيحاءات غزيرة فى واقع المجتمع المصرى. مثل «**طيبون**». ألفاظا تنبع من التجربة المحسوسة البسيطة المباشرة. وتنسجم مع لهجة الكلام العادى التى مهد لها الشاعر كما رأينا تلك اللهجة التى تدعمها أيضا أواخر الأبيات المسكونة جميعا.

وغنى عن الذكر أن البون شاسع بين هذا اللون من الشعر وبين ما سبقه مباشرة فى الزمن من شعر رومانطيقى. أو الأحرى أن نقول من شعر كان ينهج منهج الرومانطيقية. بعد أن استنفدت هذه المدرسة طاقاتها. فكلام **عبد الصبور** أبعد ما يكون عن الميوعة العاطفية والمثالية المزيفة والموسيقى السهلة. وإنما هو قول مركز: واقعى النبر. محكم البناء. الطبيعة فيه ماثلة (من صقور وشتاء وشجر ونار وحطب وتراب). والشاعر يضع القرية – لكى يوحى بثباتها الأزلى «بادئ ذى بدء» – فى إطار كونى عريض يكتسب غناه وأبعاده من عناصر الوجود التقليدية الأربعة: من النار والتراب والماء (فى إيحاءات الشتاء) والهواء (حيث تطير الصقور). ولكن لا يخلع غلالة من المثالية على هذه الطبيعة بل على العكس. لأنها تمده بالصور التى يصف بها الناس. والشاعر هنا – على خلاف الشاعر الرومانطيقى بصفة عامة – لا يستنكف من صور تبعث على الاشمئزاز فى وصفه لهم: فهم يتجشأون حين يشربون. بل هم لا يتورعون عن السرقة والقتل. ومع ذلك – وهنا تظهر براعة الشاعر – فهو يجعلنا نعطف عليهم لأنهم بشر حقيقيون.

أما موسيقى هذا الجزء أو المقطع فلعلها – على الرغم من دقتها وتعقد تركيبها – من أبرز ما يتميز به من سمات. لقد تخلص الشاعر من القافية الواحدة، ومع ذلك لم يحرمها كلية، إذ تربط بين البيت الثانى والبيتين السادس والثامن قافية الراء فى كلمة «الشجر» (**فى رواية متأخرة للقصيدة ترد كلمة «مطر» بدلا من «الشجر» – انظر ديوان صلاح عبد الصبور – دار العودة – بيروت ١٩٧٢ ص ١٩**) وكلمتى «**بشر**» و«**قدر**». ويكاد البيتان الثالث والرابع يكونان مقفيين، فكلمتا «**الحطب**» و«**التراب**» تقرب بينهما وشائج صوتية. كذلك هناك عوامل صوتية مشتركة بين نهايتى البيتين الأول والسابع فى كلمتى «**صقور**» و«**نقود**» فى القاف والواو الممدودة. أما البيت الخامس فيتألف من أربعة أفعال مضارعة بضمير الغائب المذكر الجمع: «**ويقتلون. يسرقون، يشربون. يجشأون**». وعلى الرغم من أن نهاية هذه الصيغة لا تؤلف قافية بالمعنى التقليدى الذى فهمه العرب، فإنها – بلا شك – تؤلف رابطة صوتية. ونغما قد يؤدى تكراره إلى انسجام شجى، وهو ما يسميه الإنجليز مثلا **assonance**. أى التشابه فى حروف العلة الداخلية. وهذه الوسيلة، ولنطلق عليها اسم التوازن... العلى. بالإضافة إلى جمع المذكر السالم. الذى هو صورة أخرى منها يتكرر استخدامها على نحو موسيقى عذب فى أسلوب القرآن الكريم.

وهكذا نجد فى البيت الأول «جارحون» . وفى الخامس «يقتلون . يسرقون . يشربون . يخشاون» . وفى السابع «طيبون» . وفى الثامن «مؤمنون» . ولعل هذا الترابط الموسيقى الداخلى يفسر لنا لِمَ لا يصعب حفظ هذه الأبيات على الرغم من خلوها من القافية الواحدة . لقد أمكن الشاعر أن يتخلص من رتابة القافية الواحدة وأن يتخلص — نتيجة لذلك — من اللهجة الخطابية التى تنزع إليها ، ولكنه ما ضحّى قطّ بعنصر الموسيقى الذى لا يستسيغ القارئ العربى بدونه شعراً .

— ٢ —

فى الجزء الثانى من القصيدة — وهو الجزء الأطول ، ويمتد من البيت السابع حتى الثالث والثلاثين ، أى يشغل أكثر من نصف القصيدة — يعرض الشاعر موقفا خاصا محسوسا كمثل يوضح لنا القضية العامة التى طرحها فى الجزء الأول . وهكذا ، فعلى حين يتميز الجزء الأول بالتعميم النسبى كان التخصيص هو سمة الجزء الثانى . فى الصورة العامة التى رسمها الشاعر فى الجزء الأول يبرز عنصران رئيسيان : الأول هو فقر الناس الذى يدفعهم إلى الجريمة والعنف ، ويجعل الجمال منعدما فى معيشتهم . والثانى هو إيمانهم بالقدر . وفى الجزء الثانى يصور الشاعر لحظة معينة فى حياة قريته ، تمثل — على نحو مباشر ملموس — فقرهم وإيمانهم بالقدر معا . والنقلة هنا من العام إلى الخاص واضحة ، ففى الجزء الأول يتحدث الشاعر عن بلاده . أما فى الجزء الثانى فحديثه عن قريته . التى عند بابها يجلس العم مصطفى . ويكتفى الشاعر فى رسمه لشخصية هذا الرجل بأنه يحب نبى الله «المصطفى» ، وبأنه رجل محدّث . يتوسط حلقة القرويين الذين يستمعون له بتأثر عميق فى أثناء سمرهم البسيط الساذج وقت الأصيل وهو يروى لهم حكاية يصفها الشاعر بأنها «تجربة الحياة» . والحكاية هى أيضا بسيطة ساذجة ، تتعلق برجل طموح . كدّ وجمع ثروة طائلة . ثم انتهى أمره حين أتاه عزرائيل الموت ذات مساء فذهبت روحه إلى الجحيم . ومع ذلك فللحكاية مغزاها . كما أن الأسلوب الذى يستخدمه الشاعر له دلالته الفنّية والحضارية ، إذ تتبلور فيه نظرة كلية شاملة للوجود . فالإنسان هنا موضوع دائما إزاء الرب . والجهد البشرى لا يُحكم عليه فى نطاق بشرىّ ، ولكنه يُنظر إليه ويُقاس فى سياق إلٓهى ، ومن ثم كانت «تجربة الحياة» — أى العصارة التى يخلص بها الإنسان من حياته بأسرها — تدفعه إلى أن يتساءل عن كنه غاية الجهد البشرى . ومن ثم يبدأ العم مصطفى حكايته بهذا السؤال .

«ما غاية الإنسان من أتعابه ؟ ما غاية الحياة ؟» .

والإجابة الضمنية عن هذا السؤال فى مثل هذا السياق الإلٓهى هى أن الجهد البشرى الذى يدفع المرء إلى تكديس الثروة لا قيمة له ، إذ إنه ينتهى بالموت ، وبذهاب روح صاحبه إلى الجحيم ، لأنه لا مرد للقضاء — كما نرى فى حكاية هذا الـ**فلان** . هذا وقبل أن يشرع العم مصطفى فى سرد حكايته يتوجه بالحديث إلى الله فيناجيه قائلا :

يا أيها الإلٓه
الشمس مجتلاك والهلال مفرق الجبين
وهذه الجبال الراسيات عرشك المكين
وأنت نافذ القضاء ... أيها الإلٓه .

فى هذا الكلام الذى يحوى أصداء من الأشعار الصوفية الشعبية ، والمدائح النبوية ، يقابل الراوى بين الجبال الراسيات ، التى هى عرش الإلٓه المكين الخالد ، وجهد الإنسان الهشّ الزائل القابل للفساد ، ويصور هذا الجهد فى عبارة ساذجة وليدة خيال شعبى وتهويل ينم عن مدى ما يعانيه الفلاح من فقر يجعله يحلم بالمادة والذهب :

«بنى (فلان) واعتلى وشيد القلاع
وأربعون غرفة قد ملئت بالذهب اللمّاع» .

ثم إن الصورة التى يتخيل بها الراوى شخص عزرائيل (باستثناء الأبعاد الدينية بالطبع) تجعل عزرائيل قريب الشبه جدا بموظف حكومى طاغية يأتى إلى القرية من البندر حاملا دفتره وعصاه فيتعنت ويتحكم فى الفلاح المسكين ، إذ جاء عزرائيل هذا (الفلان) :

«يحمل بين إصبعيه دفترا صغير
وأول اسم فيه ذلك الفلان
ومد عزريل عصاه
بسر حرفى (كن) بسر لفظ (كان)
وفى الجحيم دحرجت روح فلان» .

وإذا درسنا الناحية الموسيقية فى هذا الجزء من القصيدة أدركنا أنه تشد بعضه إلى بعض روابط صوتية وثيقة من ثلاثة أنواع ، تأتى إما مجتمعة أو متفرقة ، وهى القافية والتكرار والتوازن العلّى (أى تشابه حروف العلة الداخلية على نحو ما رأينا سابقا) . فالبيتان التاسع والعاشر ينتهيان بكلمة «مصطفى» ، و«المساء» فى آخر البيت الحادى عشر توازنها «الحياة» فى الثالث عشر ، وتربط بين الثانى عشر والخامس عشر والسادس عشر والسابع عشر كلمات «واجمون» و«ينشجون» و«يطرقون» و«يحدقون» و«السكون» . كما أن لفظة «السكون» تتكرر فى نهايتى الثامن عشر والتاسع عشر . والقافية متوافرة فى البيتين التاسع عشر والعشرين فى «الحياة» و«الإلٓه» ، وفى الواحد والعشرين والثانى والعشرين فى «الجبين» و«المكين» ، وفى الرابع والعشرين والخامس والعشرين فى القلاع» و«اللماع» ، وفى الثامن والعشرين والثلاثين فى «فلان» و«كان» . وهناك توازٍ أو انسجام فى «عزريل» و«صغير» مصدره نفس حرف العلة فى السادس والعشرين والسابع والعشرين . وتتكرر «أيها الإلٓه» فى العشرين والثالث والعشرين والثانى والثلاثين والثالث والثلاثين .

من هذا التحليل الأولى تتضح جملة أشياء . أولها أن تكرار عبارة «أيها الإلٓه» على هذا النحو المتردد (الذى يشبه الموتيف motif فى القطعة الموسيقية مثلا) يؤكد العنصر الدينى فى هذا الجزء من القصيدة ، فيكاد يدخله فى باب الابتهالات الدينية . وثانيهما أن البيت الوحيد الذى لا تربطه بغيره أى من هذه العلاقات الصوتية الثلاث هو الرابع عشر . ونصّه :

«حكاية تثير فى النفوس لوعة العدم» .

من ثم تكتسب هذه العبارة ـ بنفورها هذا ـ أهمية خاصة ، وتصبح بمثابة تلخيص أو تعليق على الحكاية التى يحكيها العم مصطفى ، فتؤكد أن مأساة هؤلاء القرويين هى مأساة الفقراء المعوزين المعدمين . وثالثا براعة الشاعر وتوفيقه فى التعويض عن غياب القافية الواحدة باستخدام نظام موسيقى مرن ، يلجأ فيه إلى وسائل أقرب إلى طبيعة القطعة الموسيقية منها إلى القصيدة التقليدية ؛ وسائل تعتمد على التوازى والتوازن والتكرار والترداد . وغنى عن الذكر مقدار ما فى ذلك من تجديد .

ـ ٣ ـ

ويرتبط الجزء الثالث والأخير من القصيدة بالجزء الثانى بواسطة ما فى بدايتها من تشابه وتوازن . ففى حين يبدأ الثانى بهذه الألفاظ :

«وعند باب قريتى يجلس عمى (مصطفى)»

يبدأ الثالث بهذه العبارة :

«بالأمس زرت قريتى ... قد مات عمى مصطفى» .

إلا أن هذه الرابطة من شأنها أيضا أن تؤكد الفارق الشاسع بين الجزئين . ولا يقتصر الفرق على أن الفعل مضارع فى الجزء الثانى وماضٍ فى الثالث ، فمع أن استخدام المضارع يدل عادة على الحاضر (والمستقبل) ، فى حين يشير الفعل الماضى إلى ما تمّ وانقضى ، إلا أننا فى هذه القصيدة نشاهد ظاهرة غريبة وهى التناقض الزمنى الذى يجعل المضارع ماضيا والماضى حاضرا . فالشاعر حين استعمل المضارع فى الجزئين الأولين كان يوحى بأن ما يصفه هو وضع حاضر دائم ، ومع ذلك فبتحوله إلى الفعل الماضى فى الجزء الثالث يجعلنا ندرك أن ما كنا نظنه حاضرا هو فى الحقيقة الوضع القديم الذى مضى ، وأن الوضع فى الجزء الثالث الذى عرضه الشاعر بالأفعال الماضية هو فى الواقع الوضع الحالى الثائر . لقد تغير ذلك العالم الذى كنا نظنه ثابتا ؛ العالم الهادئ الساكن أو المستكين ، الذى كان ـ على الرغم من فقره ـ يتسم بالقبول والخنوع والانسجام ؛ ذلك الانسجام الذى تفرضه إرادة سماوية عليا ، وترتيب غيبى ، والذى تؤكده الروابط الموسيقية التى أوضحناها آنفا . لقد تغير كل ذلك وحل محله عالم ثورى ، بل ربما كان استخدام الفعل الماضى يرمز إلى أن التاريخ قد بدأ ، وأن اللاتاريخ قد انتهى . لقد مات العم مصطفى فقيرا فقرا مدقعا كما عاش ، مسكنه كوخ من اللبن ، ولباسه جلباب وحيد قديم من الكتان ، والنعش الذى وضع فيه جثمانه هو أيضا قديم . وسار فى جنازته فقراء مثله :

«لم يذكروا الإله أو عزريل أو حروف (كان)
فالعام عام جوع»

لقد أراد الشاعر أن يؤكد (بشئ من المبالغة لا شك) الفارق بين الوضع القديم الذى كان حديث الناس فيه يتخلله ذكر الإله ، والوضع الجديد الذى يخلو حديثهم فيه من ذكر الإله كلية ، حتى فى الجنازة الحقيقية .

وبدلا من ترداد عبارة «أيها الإله» ـ كما وجدنا فى الجزء الثانى ـ تتكرر فى الجزء الأخير كلمات «فالعام عام جوع» ، (فى البيتين الأربعين والخامس والأربعين) ، بل تكون آخر كلمات فى القصيدة ، فيظل صداها يتردد فى ذهن القارئ بعد فراغه من قراءتها بوقت طويل .

التعارض إذن تام بين الجزء الأخير والجزئين الأولين . لقد تغيرت الدنيا التى لم يكن تغيرها فى الحسبان ؛ فبدلا من عم مصطفى نجد اليوم حفيده «خليل» . وبدلا من «جلوس» مصطفى :

«وعند باب قريتى يجلس عمى (مصطفى)»

نرى حفيده اليوم «يقوم» :

«وعند باب القبر قام صاحبى خليل» .

والقيام له مغزاه ؛ فهو حركة وديناميكية وثورة ، على العكس من الجلوس الذى هو هدوء وقبول . وسلوك خليل أكبر دليل على رفضه لقيم العالم القديم :

«وحين مد للسماء زنده المفتول
ماجت على عينيه نظرة احتقار
فالعام عام جوع ...»

وبدلا من الجناس فى لفظة مصطفى والمصطفى فى العالم القديم ، نجد الطباق بين الجلوس والقيام فى العالم الجديد ، بل القيام عند باب القبر ، على نحو قد يوحى أيضا بالقيامة والبعث من الموت . ومما يؤكد البعد الثورى فى الجزء الأخير غياب الروابط الموسيقية التى شاهدناها فى الجزئين الآخرين ، فلا توجد فيه قافية واحدة ، ولا تشابه فى حروف العلة الداخلية . ويقتصر التكرار فيه على حالتين أولاهما كلمة «قديم» ، والثانية هى العبارة الدالة «فالعام عام جوع» . الثورة إذن يؤكدها التنافر والنشوز على المستوى الصوتى أيضا .

ومع ذلك فالنظرة الثورية الإنسانية فى هذا الجزء ـ تلك النظرة التى تضفى أهمية على عمل الإنسان وأتعابه وتحرره من ربقة القضاء والقدر ، قد مهّد لها الشاعر ـ إلى حد ما ـ فى الجزء الأول حين وصف الناس فى بلاده بأنهم «طيبون حين يملكون قبضتى نقود» .

وتسأل بعد ذلك لماذا كان لهذه القصيدة ما كان لها من أثر فى نفس القارئ عند ظهورها ؟ ألا ترى بعد عرضنا هذا أنها نبعت من حساسية شاعر مصرى ثورى معاصر؟ إنها رفض للعالم القديم الذى يقوم على الفقر والغيبيات ، ودعوة إلى تبنى الجيل الجديد للثورة ؛ كل ذلك فى إطار واقع القرية المصرية بتفاصيله المألوفة ، وبلغة مشبّعة بالتراث الحضارى المصرى العربى ، وبأسلوب أبعد ما يكون عن الخطابة ، يعتمد على السرد والتصوير وخلق موقف محسوس ، ومع ذلك فهو بالغ التركيز ، شديد الإيحاء ، يستغل ما فى اللغة العربية من إمكانيات موسيقية . والقصيدة ـ شأنها شأن القطعة الموسيقية الموحّدة ـ متناسقة الشكل ، متكاملة البناء .

رحم الله صلاح عبد الصبور . لقد كان شاعرا أصيلا حقا .

من أصول الحركة الشعرية الجديدة

الناس فى بلادى

على عشرى زايد

مدخل :

على الرغم من أن أعمال صلاح عبد الصبور الشعرية ، التى تلت ديوانه الأول «الناس فى بلادى» ، قد تجاوزت هذا الديوان كثيرا ـ سواء من ناحية عمق الرؤية الشعرية وشمولها واتساع مداها ، أو من ناحية الأدوات والتكنيكات الفنية التى تجسد هذه الرؤية ـ فإن هذا الديوان الذى ظهرت طبعته الأولى منذ ما يقرب من ربع القرن ، يحتل مكانة خاصة فى تاريخ الحركة الشعرية الجديدة ، ويمثل علامة بارزة على طريق هذه الحركة ، بوصفه واحدا من الأعمال الرائدة التى أسهمت فى إرساء دعائمها ، وتحديد قسماتها الفنية والفكرية ، وتركت بصماتها الواضحة على مسار تطورها حتى الآن . فهذا الديوان يطرح مفهوما جديدا ورؤية جديدة للشعر ووظيفته الفنية والروحية والاجتماعية . وقد أصبح هذا المفهوم وهذه الرؤية من تراث الحركة الشعرية الجديدة وأصولها المقدرة .

وعبد الصبور لم يكتف بطرح هذا المفهوم وهذه الرؤية فى ديوانه الأول من خلال الإنجازات الشعرية الكثيرة التى يحفل بها الديوان ، والتى تجسد مفهوم عبد الصبور للشعر ورؤيته لوظيفته تجسيدا فنيا ملموسا ، بل حرص على أن يجعل من قضية الشعر موضوعا للتأمل الشعرى فى قصيدتين مهمتين من قصائد الديوان تعدان من الوثائق الفنية لحركة الشعر الجديد ، قد لا يكون لهما فى تاريخ هذه الحركة ما لقصيدة بوالو المطولة «فن الشعر» L'art Poétique من أثر فى تاريخ الحركة الكلاسيكية ، أو لقصيدة فرلين التى تحمل نفس الأسم Art Poetique من أثر فى تاريخ الحركة الرمزية وتحديد ملامحها ، ولكنها كانت ـ بدون شك ـ منبعا استلهمت منه الحركة الشعرية الجديدة كثيرا من القيم الفنية والروحية ، على الرغم من أن عبد الصبور لم يلبس فى هاتين القصيدتين مسوح المنظرين وواضعى القواعد ، كما فعل بوالو فى منظومته المطولة ، ولم يتناول الموضوع تناولا مباشرا ، كما فعل فرلين فى قصيدته منذ عنوانها ، وإنما تناوله تناولا شعريا مرهفا ، فيه الكثير من رهافة عبد الصبور ، والكثير من تواضعه .

والقصيدة الأولى التى جعل **عبد الصبور** هذه القضية محور الرؤية الشعرية فيها هى قصيدة «**رحلة فى الليل**» ، أولى قصائد الديوان . وهى قصيدة طويلة ، تتألف من ستة مقاطع ، يحمل كل مقطع منها عنوانا مستقلا . وقد جعل المقطع الرابع منها ، الذى يحمل عنوان «**السندباد**» ، يدور حول عملية الإبداع الشعرى ، وعلاقة الشاعر بشعره من ناحية ، وبجماهيره من ناحية أخرى ؛ كل ذلك من خلال بناء شعرى بارع . وفى هذا المقطع وضع عبد الصبور يده على كنز ثمين من كنوز التراث ، سيصبح له شأن خطير فى ديوان الحركة الشعرية الجديدة بعد ذلك ، حتى إننا لا نكاد نجد شاعرا من شعراء هذه الحركة لم يمتح من عطاء هذا الكنز على صورة أو أخرى . وهذا الكنز هو شخصية **السندباد البحرى**[1] ، إحدى شخصيات «**ألف ليلة وليلة**» ، الذى ارتبط اسمه فى الليالى بالمغامرة والتجوال ، حتى أصبح اسمه علما على المخاطرة وخوض الأهوال . وقد وظف **عبد الصبور** هذه الشخصية توظيفا فنيا رمزيا ، وأضفى عليها ملامح معاصرة ، فأصبح السندباد مغامرا عصريا ، رحلته فى بحار المعاناة الروحية والنفسية لاقتناص الومضة الشعرية ، وصراعه مع الحروف النافرة الجموح المنبهمة الملامح

(١) كتب الشاعر فى أخريات أيامه قصيدة عن السندباد بعنوان «عندما أوغل السندباد وعاد» . نشرت فى مجلة العربى عام ١٩٧٩ ، وكان مهموما ـ كما اخبرنى الصديق أحمد عنتر مصطفى ـ بإنجاز عمل شعرى كامل عن شخصية السندباد .

من أجل ترويضها حتى تستقيم كلمات شاعرة . وتبلغ هذه المعاناة ذروة توترها فى آخر المساء . ذلك الوقت الذى ينعم فيه الناس بلذيذ المنام ؛ ففى هذا الوقت يرخى الشاعر السندباد الشراع لسفينة لتبحر فى بحار العناء والمكابدة . فيمتلئ وساده بالورق الناتج عن المحاولات المتكررة لتطويع الكلمات المنبهمة الخطوط كوجه فأر ميت . وينضح جبينه بعرق المعاناة . حتى الدخان الذى يهدئ التوتر ويمنح الأعصاب المشدودة لونا من الاسترخاء والخدر ـ حتى هذا الدخان يزيد من عناء الشاعر . حيث تلتف دوائره حوله كأذرع الأخطبوط . إنه تصوير شعرى بارع لهذا المخاض الخالق الذى يعانيه الفنان فى سبيل إبداع العمل الفنى الحق . هذه هى المعاناة المبدعة التى يتحملها الشاعر راضيا من أجل اقتناص الومضة الشعرية الباهرة ؛ فالشعر لم يعد ترفا فنيا مجانيا ، وإنما أصبح عناء مكابدة وجهدا مخلصا واعيا . وإذا كان هذا هو الشعر على مستوى الإبداع فلابد أن يكون كذلك أيضا على مستوى التلقى ؛ فلم يعد تلقى الشعر بدوره متعة سطحية مجانية ، وإنما أصبح جهدا جادًا وشاقا يبذله المتلقى للظفر بتلك النشوة الروحية العميقة التى يحدثها العمل الفنى الحقيقى فى الوجدان . والشاعر لن يستطيع أبدا أن ينقل إلى القارئ تلك الرعشة الروحية الباهرة ما لم يكن القارئ نفسه مستعدا لبذل جهد فى التلقى مكافئ لذلك الجهد الذى بذله الشاعر فى الإبداع ، ما لم يكن قادرا على مشاركة الشاعر مغامرة إبداعه واكتشافه . تلك المغامرة الشاقة الممتعة . ولكن القارئ العربى قارئ سلبى ، ينتظر من الشاعر أن يقطف له ثمار تجربته ويقدمها إليه على طبق من ذهب وهو منكب على معاقرة سلبياته وملذاته الحسية السطحية ، وذلك هو أحد هموم الشاعر العربى المعاصر التى استطاع **عبد الصبور** أن يجسدها تجسيدا شعريا بالغ التوفيق . مستغلا إمكانات الكنز الثرى الذى اكتشفه . فكما أسعفه أنموذج السندباد فى تجسيد القضية فى وجهها الأول الإيجابى ـ الإبداع ـ أسعفه أيضا فى تجسيدها فى وجهها الثانى السلبى ـ التلقى ـ ... فقد كان أصدقاء السندباد البحرى وندمانه الكسالى فى «**ألف ليلة وليلة**» ينتظرونه فى كل رحلة من رحلاته السبع حتى يعود إليهم محملا بالكنوز ، وبحكايا مغامراته ومخاطراته ، والأهوال التى صادفها فى رحلته ، فيجلسون إليه يستمتعون بهذه الكنوز المادية والفنية التى لم يكلفوا أنفسهم بذل أى جهد فى سبيل الظفر بها . وقد استغل **عبد الصبور** هذا المعطى من معطيات قصة السندباد فى تصوير جماهير الشاعر المعاصر السلبيين ، ندمان السندباد الكسالى ، الذين ينتظرون الشاعر حتى يعود إليهم بثمار مغامرته ومعاناته الباهظة دانية شهية . فعندما تنتهى رحلة الشاعر السندباد فى بحار المعاناة مع الكلمات والحروف ، ويعود بصيده الفنى الثمين فى آخر المساء ، يأتى إليه الندمان مع الصباح ويعقدون مجلس الندم «**ليسمعوا حكاية الضياع فى بحر العدم**» . ولكن السندباد الشاعر يدرك ملء يقينه أن هؤلاء المتلقين الكسالى لن يستطيعوا أبدا أن يظفروا بمتعة هذه الكنوز ما لم يشاركوا فى مغامرة اكتشافها ، ولن يشعروا برعشتها الروحية الباهرة ما لم يكابدوا أعناء ابتغائها : «**لا تحك للصديق عن مخاطر الطريق**» ـ «**إن قلت للصاحى انتشيت قال كيف ؟**» . هكذا يتردد صوت السندباد محزونا محبطا . ولكن الندمان الكسالى عازفون عن بذل أى جهد فى سبيل الظفر بهذه المتعة الروحية الخارقة ، التى يعانى الشاعر وحده روعتها وعذابها . وهكذا يأتى صوت الندمان الكسالى لاهيا لا مباليا ، مؤكدا للسندباد الشاعر أنهم لن يفكروا أبدا فى مشاركته مغامرة اكتشافه . وسيقنعون بانتظاره حتى يعود إليهم هو بهذه الثمار الروحية (التى لن يستشعروا حلاوتها ما لم يعانوا مشقة اقتطافها) . عاكفين على مقارفة ملذاتهم الحسية الهابطة :

هذا محال سندباد أن يجوب فى البلاد
إنا هنا نضاجع النساء
ونغرس الكروم
ونعصر النبيذ للشتاء
ونقرأ الكتاب فى الصباح والمساء
وحينما تعود نعدو نحو مجلس الندم
تحكى لنا حكاية الضياع فى بحر العدم

ومع يقين الشاعر السندباد من سلبية جماهيره فإنه لا يستطيع أن يكف عن المغامرة والاكتشاف والإبداع . وتلك هى مأساته . لأنه إن كف عنها انتهى . فهو يحقق كيانه عن طريقها : فـ «**السندباد كالإعصار إن يهدأ يمت**» .

° ° °

أما القصيدة الثانية التى اتخذ فيها عبد الصبور من قضية الشعر موضوعا للتأمل الشعرى فهى قصيدة «**أغنية ولاء**» . التى يرتد فيها الشاعر إلى منبع آخر من منابع الموروث الثرية وهو المنبع الصوفى ـ والدينى عموما ـ بعد أن ارتد فى «**السندباد**» إلى الموروث الشعبى . ليوظف معطيات هذا الموروث فى تصوير علاقة الشاعر بالشعر وضرورة تجرده له وفنائه فيه . والمعطى الأساسى الذى وظفه عبد الصبور من معطيات التراث الصوفى فى هذه القصيدة هو فكرة العشق الصوفى . وتفانى المحب فى المحبوب إلى حد الفناء ، وتدلل المحبوب وتعاليه . وطالما ولع كبار الصوفيين بتصوير هذه التجربة ، والتعبير عما يتحمله العاشق من صدود المعشوق وتنائيه . وقد استغل عبد الصبور هذه «**التيمة**» الصوفية فى تصوير ولائه للشعر وتجرده له . وتدلل الشعر عليه مع كل هذا الولاء . فبعد أن يهيئ الشاعر العاشق للمعشوق الشعر كل وسائل اللقاء ، وبعد أن يتجرد له فيهجر فى سبيله كل شئ ويتخلى عن كل شئ ، ويخرج إليه متجردا إلا من شملة الإحرام كما يفعل الحاج إلى بيت الله الحرام :

هدمت ما بنيت
أضعت ما اقتنيت
خرجت لك
علَى أوافق محملك
كمثلما ولدت ـ غير شملة الإحرام ـ قد خرجت لك

باذلا حتى حياته ذاتها فى سبيل وصل المعشوق ، مؤمنا بأن من أراد أن يعيش فليمت شهيد عشق » ـ بعد هذا كله يتدلل المعشوق فلا يجئ ... وسوف يحس الشاعر ـ فى لحظة ضعف عارضة ـ بفداحة هذا

الثمن الباهظ ، وضخامة التضحية ، وسوف يعبر عن هذا الإحساس تعبيرا بالغ العذوبة والأسى فى غير هذا الديوان ، فيقول فى قصيدة «**أغنية للشتاء**» أولى قصائد ديوانه الثالث «**أحلام الفارس القديم**» :

الشعر زلتى التى من أجلها هدمت ما بنيت
من أجلها خرجت
من أجلها صلبت
وحينما علقت كان البرد والظلمة والرعد
ترجنى خوفا
وحينما ناديته لم يستجب
عرفت أننى ضيعت ما أضعت

ولكن عبد الصبور - على الرغم من لحظات الضعف العابرة هذه - يظل إلى آخر حياته وفيا لهذا المحبوب القاسى ، قانعا بأن يكون مريدا من مريديه وتابعا من أتباعه ، واجدا فى مجرد عشقه له وتجرده وفنائه فيه مبعثا للزهو على الأقران ، مؤكدا - كما فعل فى نهاية «**أغنية ولاء**» - أنه لن يحيد عن طريقه مهما كان الثمن فادحا ، والعناء باهظا ، وتدلل المحبوب وصدوده قاسيين :

معذبى .. يا أيها الحبيب
أليس لى فى المجلس السنى حبوة التبيع
فإننى مطيع
وخادم سميع
....
فإن لطفت هل إلىّ رنوة الحنان
فإننى أدل بالهوى على الأخدان
أليس لى بقلبك العميق من مكان
وقد كسرت فى هواك طينة الإنسان ؟!

* * *

لقد تركت هاتان القصيدتان بصمات واضحة على ديوان الشعر الجديد ، لا بمجرد ما اكتشفتاه من كنوز التراث ، وما وظفتاه من أدوات وتكنيكات شعرية جديدة ، وإنما بتجسيدهما لعملية الإبداع الشعرى تجسيدا شعريا ، وتصويرهما لعلاقة الشاعر بشعره من ناحية وبجمهوره من ناحية أخرى ، وبالربط والتوحيد بين التجربة الشعرية والتجربة الصوفية ، ووضع فكرة «العشق الشعرى» فى مقابل فكرة «العشق الصوفى» ، واعتبار الشعر معاناة واعية مخلصة ، واكتشافا جديدا للكون والإنسان ، ومعانقة مخلصة لقضايا الإنسان وهمومه الروحية والفكرية والاجتماعية ، وتجسيد ذلك كله من خلال أدوات فنية بكر لم تبتذل بالتكرار وطول الاستخدام . ولقد حاول الديوان أن يجسد هذا كله ، سواء من خلال الرؤية الشعرية فيه أو من خلال الأدوات والتكنيكات الفنية .

الرؤية الشعرية

على الرغم من تعدد الخيوط النفسية والشعورية التى يتألف منها نسيج الرؤية الشعرية فى هذا الديوان ، فإن هذه الخيوط تتشابك وتتلاحم تلاحما شديدا لتكون نسيجا واحدا على قدر واضح من التجانس ، يضفى على الرؤية الشعرية فى الديوان كله لونا من الوحدة النفسية التى تجعل مهمة من يهدف إلى تمييز الخيوط التى يتألف منها نسيج هذه الرؤية صعبة . ولكن هذا فى كل الأحوال لا يمنع من محاولة تلمس بعض الخيوط الأساسية فى هذا النسيج ، على الرغم من تشابكها والتحامها بالخيوط الأخرى ، والتحامها قبل ذلك بالأدوات والوسائل الشعرية التى تجسد هذه الرؤية بأبعادها المختلفة . ويأتى فى مقدمة هذه الخيوط .

الحزن :

والحزن مكون أصيل من مكونات الوجدان المصرى بشكل عام . ويزداد الإحساس بهذا الحزن عمقا ورحابة بمقدار ما يتمتع به الوجدان من حساسية ورهافة . ولما كان الشاعر هو أكثر الناس رهافة حس وعمق وجدان فمن الطبيعى أن يكون إحساسه بالحزن أعمق وأشمل . ولهذا نجد الحزن ملمحا أساسيا من ملامح رؤية عبد الصبور الشعرية فى ديوان «الناس فى بلادى» ، وخيطا أصيلا فى نسيج هذه الرؤية ، يتفاعل مع بقية الملامح الأخرى لهذه الرؤية ، يكتسب من ظلالها وألوانها ، ويلقى عليها بظلاله - الشفيفة أحيانا والكثيفة فى معظم الأحيان . ونجد الشاعر يفرد للحزن قصيدة خاصة تحمل عنوان «**الحزن**» يجعله فيها موضوعا للتأمل الشعرى ، يطرح فى مطلعها حزنه فى عبارة تقريرية ثقيلة الوقع «**يا صاحبى إنى حزين**» ، ثم يحاول بعد هذا المطلع التقريرى أن يخضع الحزن للتأمل الشعرى ، ولكن التقريرية كانت تغلبه ربما لأن حزن هذه اللحظة كان أكثر ثقلا وفداحة من أن يستطيع الشاعر التخلص من أسره والابتعاد عنه مسافة كافية لتأمله تأملا شعريا فنيا .

ويحمل المقطع الثانى من أولى قصائد الديوان «**رحلة فى الليل**» عنوان «**أغنية صغيرة**» . وفى هذا المقطع يقص الشاعر حكاية حزينة عن طائر صغير كان يعيش فى عشه الوادع مع واحده الزغيب عيشة هانئة ، «**وذات مساء حط من عالى السماء أجدل منهوم ، ليشرب الدماء ، ويعلك الأشلاء والدماء**» . ويعتذر الشاعر لصديقته فى نهاية القصة عن خاتمتها الحزينة بأنه حزين ؛ وهى نفس العبارة التى بدأ بها قصيدته «**الحزن**» . ولهذا المقطع دلالة بليغة على مدى تغلغل الحزن فى وجدان الشاعر ، حتى إن أغنياته ذاتها تمتزج بالحزن .

ولكن الحزن لا يطالعنا دائما من ديوان «**الناس فى بلادى**» بهذه المباشرة والوضوح ، بل يتلبس بأشكال كثيرة ، ويطالعنا حتى من أشد اللحظات بهجة وإشراقا فى الديوان . ففى مقطع «**السندباد**» - الذى يصور لحظة انتصار الشاعر السندباد ، واقتناصه اللحظة الشعرية المنشودة - يختلط الإحساس بالزهو بملامح حزن خفى . وفى قصيدة «**مرتفع أبدا**» ، التى تصور لحظة من أشد اللحظات النفسية فى الديوان إشراقا وبهجة (وهى لحظة ارتفاع العلم على مبنى البحرية فى بور سعيد فى يونيو ١٩٥٦ بعد أن جلا عنها جنود الاحتلال) ، يطالعنا الحزن بوجهه الخفى من خلال ملامح الإشراق التى تفيض ببهجة الانتصار ، حيث لا ينسى الشاعر أنه :

فداء تلك اللحظة المجيدة الثرية
مضى إلى السكون من أحبابنا ألوف
كى يجعلوا قلوبهم تلا من التراب
يقوم فوقه العلم

وهكذا لاينى الحزن يطالعنا بوجوهه الصريحة والخفية من شتى قصائد الديوان . وتعد كلمة الحزن ومشتقاتها ومرادفاتها والألفاظ التى تدور فى فلكها الشعورى من أكثر الألفاظ دورانا فى معجم عبد الصبور الشعرى فى هذا الديوان .

ويقترن الحزن بالليل فى كثير من القصائد ؛ فالحزن فى قصيدة « **الحزن** » : « **يولد فى المساء ، لأنه حزن ضرير** » ، وفى مقطع « **أغنية صغيرة** » من قصيدة « **رحلة فى الليل** » يهبط الأجدل المنهوم على عش الطائر الصغير وفرخه فى المساء ؛ وفى مقطع « **بحر الحداد** » من نفس القصيدة ، يكون الليل هو مبعث حزن الشاعر وموعد رحلة ضياعه فى بحر الحداد ؛ وفى « **هجم التتار** » يكون الليل والظلمة البلهاء مكونين أساسيين من مكونات تلك اللوحة الكابية الحزينة التى رسمها الشاعر لمعسكر الأسرى . وفى قصيدة « **الشهيد** » يكون المساء هو موعد الشاعر مع ذكريات الشجن واللوعة التى تثيرها فى نفسه زيارة طيف صديقه الشهيد :

كل مساء موعدى مع المضرج الشهيد
....
كل مساء
بلا ملال
يهيج فى قلبى اللياع والشجى .

ولكن ليس معنى هذا أن الليل مرتبط دائما بالحزن واللوعة ؛ فنحن نجده فى قصائد أخرى فى الديوان ذلك الليل الرومانسى الشفيف ، صديق الشعراء ، وملاذهم الروحى الحانى ؛ فهو فى « **أناشيد غرام** » أخو الشاعر وصديقه وملاذه الحانى الذى يرتمى فى أحضانه الرحيمة قريرا :

أما أخى .. زميل غربتى المساء
فقد غفا بجانبى ينتظر الجواب
وحين عاد صاحباى غانمين
عانقته ، ونمت فى أحضانه الرحيمة

وكذلك فى « **الملك لك** » يغدو المساء موعدا لنشوة روحية غامرة ، وفرح سماوى غريب ، يغمر أرجاء نفس الشاعر .

الموت :

والموت ملمح أساسى آخر من ملامح الرؤية الشعرية فى ديوان « **الناس فى بلادى** » . ويروع القارئ مدى ضخامة الرقعة التى يحتلها الموت من مساحة الرؤية الشعرية فى هذا الديوان ؛ فهو يكاد يطالعنا من كل قصيدة من قصائد الديوان . إنه قدر يتربص بكل الأشياء الجميلة والنبيلة فى رؤية الشاعر . فى أولى قصائد الديوان « **رحلة فى الليل** » يلقى الموت بظلاله القاتمة على اكثر من مقطع من مقاطع القصيدة ، فيطالعنا من عنوان المقطع الأول « **بحر الحداد** » ، ويتربص فى المقطع الثانى « **أغنية صغيرة** » بالطائر الصغير وفرخه ؛ وفى « **هجم التتار** » يزحف الموت فى ركب التتار الغاشم لينشر ظلاله السوداء على المدينة العريقة الآمنة ؛ وفى « **شنق زهران** » يترصد الموت ذلك الإنسان الطيب الأليف القوى الممتلئ بحب الحياة « **زهران** » ؛ وفى « **أبى** » يصبح الموت الذى اختطف الأب هو محور الرؤية الشعرية فى القصيدة كلها ؛ وفى « **الناس فى بلادى** » يكون الموت قدر « **عم مصطفى** » ، ذلك الإنسان الطيب الوديع المؤمن ، الذى عقد الشاعر أواصر صلة عميقة بينه وبين القارئ من خلال تلك الصورة الوديعة التى صوره بها ؛ وتدور قصيدة « **السلام** » كلها حول تصوير لحظة احتضار لإنسان يموت ؛ وفى « **عودة ذى الوجه الكئيب** » يكون الموت والدمار نهاية ذوى الفضل والأمردين جميعا ؛ وفى « **عيد الميلاد لسنة ١٩٥٤** » يطالع شبح الموت الشاعر حتى فى عيد ميلاده ؛ وفى « الملك لك » يختطف الموت الأخ الذى كان يفيض قوة وشبابا وعنفوانا ؛ وتدور قصيدة « **طفل** » كلها حول احتضار الحب الطفل ؛ وفى « **رسالة إلى صديقة** » يموت الشيخ محيى الدين ، الدرويش الصوفى الذى كانت تربطه بالشاعر صلات روحانية عميقة ، والذى كان صلة بين قلب الشاعر اللجوج وبين السماء ، وبموته تصرمت أواصر الصفاء بينهما ؛ وفى « **ذكريات** » يطالعنا الموت بوجهه مرتين ؛

حيث يموت البطل فى البداية فى سجنه فى كوخه الذليل ، ثم تدب الحياة فيه بعد عام فيهب يبتغى النجاة ، ولكن الموت لا يتركه يفلت ، فيموت مرة أخرى ميتة الشهيد ؛ وفى « **حياتى وعود** » يطالعنا الموت بوجهين مختلفين أيضا ، أولها موت الحبيبة الأولى للشاعر ، والثانى موت الحب الثانى على الرغم من بقاء الحبيبة ؛ وفى « **نام فى سلام** » يكون الموت قدر ثلاثة من المعالم النبيلة التى حاولت أن تضحى بحياتها فى سبيل القيم العليا ، وهم : **سقراط** ، **والمسيح عليه السلام** ـ الذى استعار الشاعر ملامح شخصيته من الكتاب المقدس ـ **ومحمد نبيل** ، قريب الشاعر الطيار الذى سقطت طائرته على رمال غزة ، والذى يلح موته على وجدان الشاعر إلحاحا شديدا ، حيث يطالعنا من قصيدتين أخريين هما « **إلى جندى غاصب ... سأقتلك** » ، و« **الشهيد** » التى تدور كلها حول موت **محمد نبيل** ؛ وأخيرا فى « **مرتفع أبدا** » يطالعنا الموت حتى من خلال أكثر اللحظات إشراقا ، وهى لحظة ارتفاع العلم ، ليصبح عنصرا من عناصر هذه الصورة الزاهية .

لقد كانت فكرة الموت تلح إلحاحا شديدا على وجدان الشاعر وتلون أفق رؤيته . وهو لفرط سيطرة هذه الفكرة عليه حاول أن يعقد بينه وبينها أواصر ألفة ومودة ، وأن يقدمه فى بعض الأحيان فى صورة لا تخلو من جاذبية . فى « **رسالة إلى صديقة** » يقدم الشاعر لموت الشيخ محيى الدين صورة ساحرة تفيض نورانية وصفاء :

.. حين مات فاح ريح طيب
من جسمه السليب
وطار نعشه .....

وفى «**مات فى سلام**» و«**سأقتلك**» و«**مرتفع أبدا**» و«**الشهيد**» يكون الموت شهادة تتضاءل إلى جانبها كل حياة.

الحب:

والحب فى «**الناس فى بلادى**» حب رومانسى شفاف، يهوم فى أغلب الأحيان فى آفاق روحانية رفيعة. ويكاد المحبوب يتحول إلى معنى تجريدى يند عن التحديد الملموس والتجسد الواقعى. والشاعر ينادى الحبيبة دائما بألفاظ التقديس والإجلال مثل: يا صديقتى، يا واحدتى، يا مليكة النساء، يا سيدتى، يا نجمى الأوحد، يا مسيحى الصغير، يا فتنتى، يا جنتى، يا أملا، يا زهرا، يا طائرا، يا ليلاى ... إلخ.

وحتى حين يحاول الشاعر أن يضفى لونا من الواقعية على ملامح الحبيبة، تظل الصورة التى حاول تكوينها من مجموعة من العناصر المادية أقرب إلى التجريد منها إلى التجسد الواقعى. ففى «**سوناتا**» مثلا:

وكان سريرك من صندل
وفرشته من حرير الشآم
وطوقت جيدك بالياسمين
ومسحت كفك بالعنبر
وثوبك خيط من الموسلين
وخيط من الذهب الأصفر

إنها صورة – برغم مادية عناصرها – أقرب إلى الخيال منها إلى الواقع الحقيق. ومثل هذا ما فعله الشاعر فى «أغنية حب».

وتبقى بعد ذلك **قصيدتان** فى الديوان، أخذ الحب فيهما طابعا ماديا حسيا، وهما قصيدتا «**منحدر الثلج**» و«**غزلية**». ولذا فهما تعدان غريبتين على النسيج العام للرؤية الشعرية فى الديوان.

والحب فى قصائد قليلة فى الديوان حب خصب معطاء، ودرب من دروب الخلاص التى يلوذ بها الشاعر؛ **فهو فى «سوناتا»** ملاذ روحى ورجاء أخير للشاعر، يفر إليه من هموم الحياة وجهامتها:

وفى العصر شفتك يافتنتى
ولم نفترق فى الزحام البليد
وقبلت ثوبك يا فتنتى
لأنك أنت رجائى الوحيد

وفى «رسالة إلى صديقة» يكون لرسالة الحبيبة تأثير سحرى خارق، حيث تشفى آلام الشاعر وأوصابه، وتقترن فى رؤيته بالمعجزات النبوية (قميص يوسف، ومعجزات عيسى عليهما السلام):

خطابك الرقيق كالقميص بين مقلتى يعقوب
أنفاس عيسى تصنع الحياة فى التراب
الساق للكسيح
العين للضرير
هناءة الفؤاد للمكروب

وفى «**أغنية حب**» يكون وجه الحبيب خيمة من نور وبيرق الشاعر المنشور.

ولكنه فى معظم القصائد الحبُّ المحبط المهزوم؛ **فهو فى** «طفل» حب محتضر غارب يرثيه الشاعر؛ وهو فى «**الإله الصغير**» حب غادر هاجر؛ وهو فى «**حياتى وعود**» حب محبط مرتين، هزمه الموت مرة والخيانة مرة أخرى؛ **وهو فى «الوعد الأخير»** ذكريات حب هاجر، وهو فى «**يا نجمى يا نجمى الأوحد**» حب محكوم عليه بالهزيمة والموت، لأنه يغالب ظروفا أعتى منه:

ولأن الأيام مريضة
ولأن الليل الموحش يولد فيه الرعب
لن تجنى حتى الحب.

وهكذا تتعانق هذه الخيوط الثلاثة: «**الحزن**». و«**الموت**» و«**الحب**» هذا العناق الرائع فى رؤية الشاعر فى هذا الديوان.

الوطن:

الوطن مكون بارز من مكونات الرؤية الشعرية فى ديوان «**الناس فى بلادى**». ويلاحظ فى القصائد التى تجسد هذا البعد من أبعاد رؤية عبد الصبور الشعرية فى هذا الديوان أن الشاعر كان مفتونا بفكرة «**الاستشهاد**»، وكانت **هذه الفكرة تملأ عليه أقطار نفسه إجلالا وإكبارا؛ فنجده يتغنى باستشهاد قريبه الطيار محمد نبيل فى ثلاث من قصائد الديوان** هى «نام فى سلام» و«**إلى جندى غاصب ... سأقتلك**» و«**الشهيد**». وهو فى القصيدة الأولى يقرن تضحية الشهيد بتضحيات رواد الإنسانية الكبار، أمثال سقراط، والمسيح عليه السلام. وفى القصيدتين الأخريين يمتزج الإحساس الذاتى بفقدان الصديق بالشعور القومى امتزاجا شديدا يصعب معه الفصل بين البعدين، ويختلط بكاؤه الشهيد باعتزازه باستشهاده، وتذوب ملامح الفقيد فى ملامح المجاهد الشهيد، فينساب غناؤه الشجى على هذا النحو:

وحين يوغل المساء أهتف اسمه الحبيب
أدعوه أن يخف لى من أفقه الرحيب
يجئ.. لا يكسر قلبى
ويتكى جنبى على سريرى
لكن عينىّ تطرفان.. تعشيان
وكيف لى.. وجرحه فى وجهه مصباح
......
وأمس مر، ثم حيى وجهه الوضئ
هنيهة، وماج ثوبه على استدارة الأفق
فوق ربا المدينة الفساح
وانطفأت جراحه فى صدرها الجرئ
ونور المساء بالجراح
كأنه صباح
(قصيدة «الشهيد»)

وفى «شنق زهران» يخلد الشاعر استشهاد زهران أحد شهداء «دنشواى» . وفى «مرتفع أبدا» لا ينسى الشاعر فى لحظة زهوه المنتصرة أن ثمن هذه اللحظة المنتصرة المجيدة كان ألوف الشهداء من أحبابنا الذين ذهبوا كى يجعلوا من قلوبهم تلاً يرتفع فوقه العلم . لقد كانت الشهادة قيمة نبيلة من القيم التى امتزجت بوجدان الشاعر وترسخت فيه .

ويطغى على بعض قصائد البعد الوطنى لون من المباشرة والتقريرية والخطابية ، وبخاصة قصيدة «إلى جندى غاصب .. سأقتلك» ، حيث تسودها نبرة خطابية خشنة الرنين ، تطالعنا منذ عنوانها الخشن الغليظ «سأقتلك» ، ثم تنساب عبر مطلعها الصاخب الغاضب :

سأقتلك
من قبل أن تقتلنى .. سأقتلك
من قبل أن تغوص فى دمى .. أغوص فى دمك
وليس بيننا سوى السلاح
وليحكم السلاح بيننا

وإن كانت هذه النبرة التقريرية العالية لا تلبث بعد ذلك أن تتحول إلى رؤية شعرية شفافة . ولعل فى عرامة إحساس الشعر الفورى بالحقد ضد أولئك الذين انتهكوا حرمة الوطن ما يفسر سرّ هذه النبرة التقريرية الصارخة فى مطلع القصيدة وفى بعض مقاطعها الأخرى .

الفكر :

يلفت النظر فى هذا الديوان أن البعد الفكرى التأملى ، الذى سوف يصبح أكثر الأبعاد فى رؤية عبد الصبور الشعرية وضوحاً فى دواوينه التالية ، يبدو فى هذا الديوان شديد الخفوت ، ويكاد يتوارى خلف الملامح الأخرى للرؤية الشعرية ، فقد كان إحساسه فى هذا الديوان يغلب فكره ، وكان ينجح فى تحويل الهموم الفكرية إلى أحاسيس نابضة . ولكننا ـ مع هذا ـ لا نعدم أن نجد قصائد قليلة يغلب عليها التأمل الذهنى ، والانشغال ببعض الهموم الفكرية العامة انشغالا عقليا ، كما فى «الملك لك» مثلا و«رسالة إلى صديقة» وبعض القصائد الأخرى .

ولعله مما يتصل بهذا البعد الفكرى فى الديوان انشغال الشاعر ببعض الأفكار والرؤى الصوفية ، وإن كان عبد الصبور فى الغالب يوظف فى «الناس فى بلادى» هذه القيم الصوفية توظيفا فنيا للتعبير عن بعض أبعاد رؤيته الأخرى أكثر مما يجعل هذه القيم موضوعا لتأمل ذهنى . وهذا واضح فى «أغنية ولاء» التى جعل فيها من تجربة «العشق الصوفى» معادلا فنيا لتجربة المعاناة الشعرية ، وكذلك فى «الملك لك» التى استغل فيها بعض أصداء تجربة الوصول الصوفى عن تلك النشوة الروحية الباهرة التى يحسها .

وفى «رسالة إلى صديقة» يفتن عبد الصبور فى تصوير شخصية الصوفى المجذوب الشيخ محى الدين ، ويجعل من ملامح الصفاء التى تشع من هذه الشخصية وسائل لتصوير بعض أحاسيسه الروحانية الخاصة .

باختصار فإن البعد التأملى الذهنى فى هذا الديوان يعد أشد أبعاد الرؤية الشعرية فيه خفوتا .

الادوات

اللغة :

كان صلاح عبد الصبور يدرك جيدا أن الشعر تشكيل لغوى فى النهاية ، وأن كل المشاعر والأحاسيس والأفكار والمعانى تظل عناصر غير شعرية حتى تتشكل فى أبنية لغوية خاصة ، وأن هذه الأفكار والأحاسيس تمتزج بهذه الأبنية اللغوية وتتلاشى فيها ، وأن اللغة فى العمل الشعرى ليست أداة توصيل وإنما هى أداة إبداع وخلق . ولهذا كله حرص عبد الصبور على أن يرهف لغته ويشحذها ويفجر فيها من الطاقات التعبيرية ما يمكنها من استيعاب رؤيته الشعرية بكل أبعادها المتنوعة ، وتجسيدها تجسيدا فنيا .

لقد اهتم عبد الصبور باللغة فى هذا الديوان اهتماما كبيرا ، سواء على مستوى المفردة ، أو على مستوى التركيب ، فشحن مفردات معجمه بطاقات إيحائية بالغة الثراء ، حتى لنجد اللفظة الواحدة من ألفاظ هذا المعجم تشع ـ عبر السياقات المتعددة التى يضعها فيها ـ بإيحاءات متنوعة إلى حد التناقض .

«فالليل» مثلا نجده يشع بكل معانى الوحشة والرهبة والقسوة فى سياق ما :

وكم ليلة جعت يافتنى
وأخرى ظمئت
وكم جمّدت عارضىّ الدماء
وقد وخزتها ليالى الشتاء
(الملك لك)

ولكنه فى سياق آخر يفيض بكل معانى الرفق والحنوّ ، حتى ليغدو ملجأ روحيا يلوذ به الشاعر من النور ذاته :

يا ليل يا راحى ومصباحى وأفراحى وكنى
أبعد رماح النور عنى
(عيد الميلاد لسنة ١٩٥٤)

وما بين هذين الطرفين المتناقضين تتعدد الدلالات الشعرية لليل وتتنوع ، فالليل فى الديوان ليس هو الليل المعجمى الذى يتجمد عند معنى واحد أو معانٍ محدودة ، وإنما هو الليل الشعرى الذى يعطيه عبد الصبور كل دلالته .

وكذلك «النور» ، نراه مثلا فى قصيدة «الملك لك» يشع بمعانى النشوة الروحية الغامرة ، والصفاء الباهر ، الذى يفيض على نفس الشاعر :

وأنظر يافتنى للسماء
ومن بابها الذهبى الضياء

يضئ الدجى بانهار النجوم
ينور فى وجنتيها السلام

ولكننا نجد هذا النور نفسه فى «**طفل**» نورا حزينا يقطر شجنا وألما ؛ فهو مرتبط بذلك المشهد الحزين لموت الحب الطفل ، ودفن الشاعر له بين ضلوعه :

وسّدته قلبى الكسير
وجعلت حائطه الدموع
وأنرت من هدبى الشموع

والنور فى «**لحن**» يشع بمعانى الإحساس بفداحة التضحية ، وضخامة الثمن الباهظ الذى يدفعه المناضلون فى سبيل واقع أكثر إشراقا للإنسانية :

وإذا يولد فى العتمة مصباح فريد
فاذكرى
زيته نور عيونى .. وعيون الرفقاء

وأخيرا نجد النور فى «**عيد الميلاد لسنة ١٩٥٤**» نورا عدوانيا فظا يخشاه الشاعر ويرهبه ويستجير بالليل منه :

النور عملاق يزلزل هدأتى ويهدّ أمنى
ويرينى المهوى العميق لرحلتى فيريع ظنى
يا ليل يا راحى ومصباحى وأفراحى وأمنى
أبعد رماح النور عنى

وهكذا يشحن عبد الصبور مفردات معجمه بدلالات شعرية بالغة الثراء والتنوع ؛ وهكذا يفجر فى اللفظة طاقات تعبيرية خلاقة لا ينفد لها إشعاع ، بحيث تظل اللفظة جديدة دائما ، لا تتبذل باستخدامها فى مدلول معجمى محدود .

وقد وظف عبد الصبور فى هذا الديوان حتى الإمكانات اللغوية التقليدية توظيفا شعريا ناجحا . فإمكانة «**التكرار**» مثلا يوظفها ـ سواء على مستوى المفردات أو على مستوى التراكيب ـ للإيحاء بملامح رؤيته الشعرية . فى «**أغنية حب**» مثلا نجده يكرر كلمة «**حبيبى**» سبع مرات فى المقطع الأول ، الذى لا يتجاوز عدد أبياته الثمانية ؛ لأن هذه اللفظة تمثل مركز ثقل شعورى خاص فى رؤيته الشعورية فى هذه القصيدة ، ولهذا يلح عليها هذا الإلحاح برغم استطاعته استبدال الضمير بها . وفى قصيدة «**يا نجمى .. يا نجمى الأوحد**» يكرر كلمة «**يا نجمى**» أكثر من عشر مرات ؛ لأن هذا النجم هو ومضة الضوء الوحيدة التى تشع خلال الظلمات الكثيفة ، التى ترين على أفق الرؤية الشعرية فى هذه القصيدة ؛ ولهذا يتشبث بها الشاعر هذا التشبث الشديد ، ويلح عليها بالتكرار ، سواء فى صورتها المفردة ، أو فى صورة التركيب الذى وردت عليه فى عنوان القصيدة «**يا نجمى .. يا نجمى الأوحد**» . وفى قصيدة «**إلى جندى غاصب ... سأقتلك**» يكرر عبارة «**سأقتلك**» ثمانى مرات على امتداد القصيدة . حيث يفتتح بها الشاعر القصيدة فى بيت كامل مستقل ، مؤلف من هذه العبارة وحدها «**سأقتلك**» ويختم بها القصيدة جزءا من بيتها الأخير «**من قبل أن تقتلنى سأقتلك**» ، وبين البداية والنهاية تتردد على امتداد القصيدة ست مرات أخرى مقترنة بهذه العبارة الفظة «**من قبل أن تغوص فى دمى أغوص فى دمك**» ، للتعبير عن مدى تغلغل الإحساس بالكراهية لذلك الجندى الغاصب ، الذى استباح حرمة الوطن فى وجدان الشاعر . وفى «**شنق زهران**» تتكرر كلمة «**زهران**» حوالى خمس عشرة مرة فى القصيدة ، مرتبطة بمعانى الوداعة والتفتح وحب الحياة .

ويبرع عبد الصبور فى توظيف التكرار بالنسبة للتراكيب ، حيث يتصرف فيه فلا يغدو تكرارا نمطيا جامدا ، وإنما يتنوع من موضع إلى آخر ، مشحونا فى كل موضع بإيحاءات جديدة . **فى قصيدة «أبى»** ، التى يمثل موت الأب محورها الشعورى الأساسى الذى تدور حوله كل المكونات النفسية والشعورية الأخرى ، يكرر الشاعر العبارة التى تجسد هذا المحور «**وأتى نعى أبى**» خمس مرات ، متصرفا فى صورة التكرار فى كل مرة من المرات الخمس ؛ **فهو يفتتح القصيدة** بهذين البيتين :

وأتى نعى أبى ذاك الصباح
نام فى الميدان مشجوج الجبين

ويختم القصيدة بنفس البيتين ، بعد أن يحذف عبارة «**ذاك الصباح**» من البيت الأول ، ثم يكررهما فى **منتصف القصيدة** ؛ وتتكرر عبارة «**وأتى نعى أبى**» وحدها مرتين أخريين ، وتتكرر حولها بعض العبارات الأخرى المرتبطة بها شعوريا ، مثل «**وبأقدام تجر الأحذية . وتدق الأرض فى وقع منفر . طرقوا الباب علينا**» التى يكررها الشاعر بدورها عدة مرات مع بعض التصرف فى تشكيلها ؛ ومثل عبارة «**مطرهمى وبرق وضباب**» ، عبارة «**كان فجراً موغلا فى وحشته**» . وتتكرر هذه التراكيب بصور مختلفة ، تتوالى ، وتتوازى ، وتتقاطع ، وتتعانق ، ويتولد من تكرارها المتنوع إحساس ثقيل بالحزن ، نجح الشاعر نجاحا كبيرا فى توظيف هذا التكرار لتجسيده .

وفى أكثر من قصيدة من قصائد «**الناس فى بلادى**» يستخدم عبد الصبور التكرار لأداء وظيفة فنية خاصة وهى الإيحاء بأن الرؤية الشعرية فى القصيدة دائرة نفسية مغلقة ، حيث يعود فى نهاية القصيدة إلى نقطة البدء التى انطلق منها عن طريق تكرار العبارة التى افتتح بها القصيدة فى نهايتها ، كما فى قصيدتى «**أبى**» و«**إلى جندى غاصب ... سأقتلك**» ، اللتين ختمهما بنفس العبارة التى افتتحهما بها . وأحيانا يمتد التكرار فى مثل هذا الموقع ليشمل مقطعا كاملا ، كما فى قصيدة «**الإله الصغير**» ، التى اختتمها الشاعر بنفس المقطع الذى افتتحها به ، وهو :

كان لى يوما إله   وملاذى كان بيته
قال لى إن طريق الورد وعر .. وارتقيته
وتلفتّ ورائى   وورائى ما وجدته
ثم أصغيت لصوت الريح تبكى ، فبكيته

وأحيانا يوظف الشاعر التكرار لأداء وظيفة أخرى وهى اتخاذه نقطة انطلاق ينطلق منها الشاعر إلى تسجيل كل بعد من أبعاد رؤيته الشعرية المتنوعة ، المرتبطة بالعبارة المكررة . فى قصيدة الأطلال يفتتح الشاعر

كل مقطع من مقاطع القصيدة التسعة بعبارة «**أطلال .. أطلال**» لينطلق منها إلى رصد الأبعاد النفسية المتعددة .

وفى بعض الأحيان يكون التكرار تكرارا نغميا ، لا يكرر فيه الشاعر كلمة أو عبارة وإنما يكرر إيقاعا نغميا . وفى مثل هذا الموقع تكون وظيفة التكرار موسيقية أكثر منها دلالية . فى «شنق زهران» مثلا يقول الشاعر :

شب زهران قويا ... ونقيا
يطأ الأرض خفيفا ... وأليفا

فنحس أن كلمتى «**نقيا**» و«**أليفا**» إنما هما تكراران نغميان لكلمتى «**قويا**» و«**خفيفا**» . والتكرار هنا يؤدى وظيفة موسيقية أشبه بتلك الوظيفة التى تؤديها كلمة «**يبابا**» مثلا فى عبارة «**خربا يبابا**» .

بقى قبل أن نترك الحديث عن لغة **عبد الصبور** الشعرية فى هذا الديوان أن نشير إلى تلك المحاولة التى قام بها فى قصيدة «حزن» لاستخدام لغة الحياة اليومية استخداما شعريا ، حيث استخدم فى هذه القصيدة بعض العبارات الشائعة فى لغة التخاطب اليومى مثل :

فشربت شايا فى الطريق
ورتقت نعلى
ولعبت بالنرد الموزع بين كفى والصديق
قل ساعة أو ساعتين
قل عشرة أو عشرتين

وقد أثارت هذه المحاولة فى وقتها جدلا نقديا طويلا . ويبدو أن صلاح عبد الصبور اقتنع بعدم ملاءمتها ، فلا أذكر أنه عاد إليها مرة أخرى ؛ فلاشك أن اللغة الشعرية تمثل أعلى مستويات اللغة وأكثرها جلالا ؛ وهناك هوة واسعة - فى العربية - بين لغة التخاطب اليومى واللغة الفصحى ، حتى فى أبسط مستوياتها ، فضلا عن مستواها الشعرى الرفيع . وإذا كان هناك محاولات ناجحة فى بعض اللغات الأوربية لتوظيف لغة الحياة اليومية فى الشعر فذلك لأن الفارق بين اللهجات الدارجة واللغة الفصحى فى هذه اللغات ليس فى اتساع الهوة التى تفصل بين الفصحى ولهجاتها الدارجة فى العربية .

الصور والرموز :

كانت الصورة أداة **عبد الصبور** الأولى لتشكيل رؤيته الشعرية فى ديوانه الأول . والصورة الشعرية فى هذا الديوان عالم شديد الثراء والتنوع ، تتراوح طبيعتها بين أشد الأشكال بساطة وأكثرها تركيبا وتعقيدا ، وتتنوع مصادر موادها بتنوع ثقافة الشاعر ورحابة انفتاحه على الكون ، وتتعدد وظائفها بتعدد أبعاد الرؤية الشعرية وتنوعها فى الديوان .

ويلجأ **عبد الصبور** فى هذا الديوان كثيرا إلى وسائل التصوير التقليدية ، من تشبيه واستعارة وكناية ، وإن كان فى معظم الأحوال يوظف هذه الأشكال توظيفا فنيا جديدا للإيحاء بأبعاد نفسية وشعورية لم تكن هذه الوسائل عادة توظف للتعبير عنها ؛ وكان هذا يدفعه أحيانا إلى الإغراب فى تشكيل هذه الصور ، وتأليفها من عناصر متباعدة ، لا يبدو بينها للوهلة الأولى ترابط واضح . ويحتل التشبيه بصفة خاصة مكانة واضحة بين وسائل التصوير التقليدية فى هذا الديوان ، وإن كانت الصورة التشبيهية فى معظم الأحيان لا تقدم على مجرد إبراز التشابه الحسى بين عناصر متشابهة حسيا ، وإنما كان يلتمس الصلات النفسية والروحية الخفية بين هذه العناصر . فحين يقول مثلا فى «**رسالة إلى صديقة**» :

خطابك الرقيق كالقميص بين مقلتى يعقوب
أنفاس عيسى تصنع الحياة فى التراب
الساق للكسيح
العين للضرير .. إلخ

فإن الشاعر هنا يعتمد على صور تشبيهية لا تقدم على أساس التشابه الحسى بين العناصر المكونة للصورة وتسجيله ، وإنما ترصد التشابه الروحى العميق بين خطاب الصديقة ومعجزات الأنبياء عليهم السلام ، كقميص يوسف ، وقدرة عيسى على إخراج الموتى وشفاء المرضى بإذن الله . ويكمن هذا التشابه فى ذلك التأثير الخارق غير العادى الذى يجمع بين رسالة الصديقة وهذه المعجزات النبوية الكريمة ... وقد نجحت الصورة التشبيهية فى الإيحاء بكل هذا .

وفى قصيدة «**الناس فى بلادى**» يجمع الشاعر فى مستهل القصيدة بين مجموعة من الصور التشبيهية التى يقدم بعضها على أساس العلاقات العادية المألوفة ، وبعضها الآخر على أساس علاقات أكثر خفاء وعمقا ، ولكن هذه الصور تتفاعل فيما بينها لتكون صورة كلية ، يقبل فى إطارها اعتماد بعض العلاقات السطحية المألوفة أساسا لتشكيل الصورة التشبيهية . يقول الشاعر فى مطلع القصيدة :

الناس فى بلادى جارحون كالصقور
غناؤهم كرجفة الشتاء فى ذؤابة الشجر
وضحكهم يئز كاللهيب فى الحطب

فالصورة الأولى تقدم على أساس تشابه مبتذل بين الإنسان الجارح والصقر ، على حين تقوم الصورة الثانية على أساس نفسى غير محدود ؛ إذ ليس ثمة تشابه محسوس بين غناء الناس وبين رجفة الشتاء فى ذؤابة الشجر ، وإنما هو الأثر النفسى الخفى . أما الصورة الأخيرة فعلى الرغم من أنها تبدأ من علاقات حسية قائمة على أساس سمعى بين عنصرى التشبيه ، فإنها تتجاوز هذه العلاقات المحسوسة بين الضحك وأزيز اللهيب فى الحطب إلى آفاق نفسية أكثر عمقا ورحابة . فذلك الضحك الظاهرى يختزن وراءه ثورة كامنة وغضبا خبيئا . وهكذا ينجح الشاعر فى توظيف تلك الصور التشبيهية ، القائمة على أساس علاقات حسية بين عناصرها ، توظيفا فنيا للإيحاء بالأبعاد النفسية والشعورية للرؤية الشعرية .

ولكنه فى أحيان قليلة يخفق فى توظيف تلك الصور التشبيهية الحسية ، حيث يطغى عليه الاهتمام بتسجيل التشابه الحسى السطحى بين عناصر الصورة ، دون أن يحمل هذا التشابه أية أبعاد نفسية أو شعورية ؛ ففى «رسالة إلى صديقة» ، وفى سياق يفيض بالروحانية والشفافية ،

يتحدث فيه الشاعر عن زيارة الشيخ محيي الدين له فى المنام ، يخرجنا الشاعر من صفاء هذه الروحانية بصورتين تشبيهيتين حسيتين :

بالأمس زرانى . ووجهه السمين يستدير مثل دينار ذهب
ومقلتاه حلوتان ... جرتان من عسل

وهكذا تتنافر هاتان الصورتان الحسيتان مع السياق الروحانى العام ، وتفسدانه .

وكما اعتمد الشاعر فى بناء صوره على الوسائل التقليدية اعتمد ايضا على البناء الواقعى غير المجازى للصورة ، حيث كان يستخدم بعض الصور الخالية من أى استخدام مجازى للكلمات . ومع ذلك تؤدى هذه الصور وظيفتها الفنية أبرع ما يكون الأداء . فى **«شنق زهران»** مثلا يرسم لزهران ما يشبه أن يكون بطاقة هوية شديدة البساطة والتأثير ، مستخدما مجموعة من الصور الواقعية الحقيقية ، الخالية نهائيا من كل استخدام مجازى للألفاظ :

كان زهران غلاما
أمه سمراء والأب مولّد
وبعينيه وسامة
وعلى الصدغ حمامة
وعلى الزند أبو زيد سلامة
ممسكا سيفا ، وتحت الوشم نبش كالكتابة
اسم قرية
دنشواى
شب زهران ، قويا ... ونقيا
يطأ الأرض خفيفا ... وأليفا
كان ضحاكا ... ولوعا بالغناء
وسماع الشعر فى ليل الشتاء

وهكذا تتوالى الصور عفوية بسيطة بساطة ذلك الإنسان الذى يرسم الشاعر ملامح شخصيته المادية والنفسية .

وعلى كثرة استخدام عبد الصبور لمثل هذه الوسائل التقليدية فى تشكيل صوره ، فإن القدر الأعظم من هذه الصور كان يعتمد فى تشكيله على الوسائل الحديثة ، من مثل تراسل الحواس ، ومزج المتناقضات ، والتجميع ، بمعنى **بناء الصورة من مجموعة من الشذرات** المتناثرة التى يؤلف بينها الشاعر ليتولد من هذا التأليف **صورة كلية ذات** تأثير نفسى خاص . وغير ذلك من **وسائل التشكيل الشعرى التى** أصبحت من أبرز سمات الحركة الشعرية الجديدة . **ويقوم التشخيص** بدور أساسى فى تشكيل كثير من صور الديوان الشعرية . وعلى الرغم من أن التشخيص وسيلة فنية عرفها شعرنا القديم فإنها لم تشع فيه شيوع الوسائل التقليدية المعروفة . ولكن هذه الوسيلة شاعت شيوعا كبيرا فى نتاج الشعراء الجدد . وقد استغلها **عبد الصبور** استغلالا بارعا ، فوجدنا المشاعر والأحاسيس والمعانى التجريدية ومظاهر الطبيعة الجامدة — وجدنا كل ذلك كائنات حية تفيض بالحيوية والنشاط ، فالحزن — مثلا — فى **«شنق زهران» يمشى إلى الأكواخ تنين له ألف ذراع ، وفى «الحزن»** نجد الحزن يفترش الطريق ، ونجده حزنا ضريرا ، وصموتا ... إلخ . وفى الرحلة نرى «الصبح» يدرج فى طفولته ، و«الليل» يحبو حبو منهزم ، وفى **«أناشيد غرام»** يشخص الشاعر القمر والنسيم والليل ، ويعقد بينه وبينها أواصر صلة حميمة . ويجعلها رسله إلى المحبوبة ، ويحاورها وتحاوره . وهكذا تتحول كل هذه العناصر التجريدية والجامدة إلى كائنات تتنفس وتتحرك وتحس ، وتضفى على القصائد حيوية متجددة .

أما تراسل الحواس والمدركات ، ومزج المتناقضات ، وغير ذلك من وسائل التشكيل التى تعبث بالعلاقات المألوفة بين الأشياء ، فهى شديدة الشيوع فى الديوان . فالنغم يورق فى النفس أدغالا حزينة ، والأفق مختنق الغبار ، والكلمات غمائم ، ونسمع للموسيقى حفيفا . ونرى الرؤى تقطف وتجمع ، والحياة تموت فى العينين ، والبسمة بيضاء ، والنجوم سوداء ... والأمثلة لهذه الوسائل لا تنتهى .

ولكن ثمة وسيلة من وسائل تشكيل الصورة الشعرية جديرة بالإشارة إليها ، وهى بناء الصورة عن طريق تجميع مجموعة من العناصر المتناثرة التى قد لا يكون لأى منها دلالة واضحة . ولكن تجميعها فى صورة شعرية واحدة يجعلها قادرة على إحداث تأثير نفسى خاص ، تتآزر كل هذه العناصر على إحداثه . فى قصيدة **«أبى»** مثلا ، تطالعنا مثل هذه الصورة البارعة القائمة على أساس التجميع :

مطر يهمى ... وبرق ... وضباب
ورعود قاصفة
قطة تصرخ من هول المطر
وكلاب تتعاوى

فالشاعر يشكل هذه الصورة التى تترك فى النفس إيحاء قويا بالوحشة والأسى واللوعة ، من مجموعة من الشذرات المتناثرة ، التى تتفاعل فى إطار هذه الصورة لتحدث هذا الأثر النفسى العميق . وهذه الوسيلة من وسائل تشكيل الصورة ، الشديدة الشيوع كذلك فى الديوان ، تعد أثرا من آثار استفادة الشاعر من الفنون الأخرى ، **فهى تشبه المونتاج السينمائى** القائم على أساس الترابط .

أما **«الرموز»** فإن عبد الصبور فى هذا الديوان يبدع مجموعة من الرموز الخاصة التى شاعت بعد ذلك فى شعر الشعراء من بعده ، حتى **يمكن القول إنه وضع فى هذا الديوان أسس معجم رمزى — على الرغم مما فى هذا التعبير من تناقض** . وقد استمد بعض رموزه من الطبيعة ومن الحياة المعاصرة ، كما استمد بعضها الآخر من التراث ، ولكنه فى كل الأحوال كان يعكف على طرفى الرمز ، ينسج بينهما خيوط علاقة رمزية **عميقة فى دأب واقتدار** . فى قصيدة **«طفل» يرمز عبد الصبور بالطفل** إلى ذلك الحب النضير الوديع المختصر . ويبدأ عنصرا العلاقة الرمزية — الطفل والحب — فى التفاعل منذ بداية القصيدة ، فيعطى كل منهما للآخر ويأخذ منه . ومن خلال هذا التفاعل الخلاق ينمو الرمز وتنمو معه القصيدة .

وفى **«رحلة فى الليل»** يرمز فى مقطع **«أغنية صغيرة»** بالأجدال

المهموم والطائر الصغير وفرخه الزغيب إلى ذلك القدر الغاشم الذى يترصد كل ما هو برئ ووديع فى الحياة ؛ وفى «**أغنية ولاء**» ينسج خيوط علاقة رمزية عميقة بين التجربة الصوفية والتجربة الشعرية ، وبين المعشوق فى التجربة الصوفية والشعر ، وبين العاشق الصوفى والشاعر ، وتتشابك هذه الخيوط وتتلاحم .

وفى «**هجم التتار**» يوظف الشاعر رمز التتار بكل ما ارتبط بهذا الرمز من دلالات الوحشية والهمجية والعدوان ليرمز به إلى قوى العدوان الثلاثى على مصر عام **١٩٥٦** ؛ وفى «**رحلة فى الليل**» يرمز بالسندباد ومغامراته إلى الشاعر ومعاناة الإبداع الشعرى . وهكذا يستمد عبد الصبور الكثير من رموزه من التراث . وهو فى هذه الرموز التراثية يضفى على معطيات التراث التى يوظفها كرموز أبعاد رؤيته المعاصرة ، ويترك الدلالة التراثية لهذه المعطيات تتفاعل مع الدلالات المعاصرة التى يضفيها عليها ، ومن خلال هذا التفاعل تنمو العملية الرمزية كما رأينا فى تحليل مقطع «**السندباد**» من «**أغنية فى الليل**» .

توظيف الموروث :

يضرب **عبد الصبور** بجذوره فى أعماق تراث بالغ الغنى والرحابة فى هذا الديوان ، ويمتاح من كنوز هذا التراث ما يثرى تجربته الشعرية . وموروث **عبد الصبور** فى هذا الديوان موروث ثرى متنوع ، لا ينحصر فى إطار التراث العربى والإسلامى ، وإنما يرحب ليشمل التراث الإنسانى كله . وفى مقدمة هذا التراث بالطبع الموروث العربى والإسلامى .

وقد فتن عبد الصبور بالموروث الصوفى بصفة خاصة ، فاستمد منه فى أكثر من قصيدة ؛ ففى «**رسالة إلى صديقة**» يستعير ذلك الجو الصوفى الشفاف الذى يفيض بالصفاء ، والذى يمثله **الشيخ محى الدين** ، ذلك الصوفى الشيخ الذى افتتن به **عبد الصبور** وتألق فى تصوير ملامحه الصوفية . وإلى جانب استعارته من الجو الصوفى استعار المعجم الصوفى فى ذلك الحوار الذى كان يدور فى القصيدة بينه وبين الشيخ محى الدين ، بل استعار بعض المأثورات الصوفية فى هذا الحوار . وفى «**أغنية ولاء**» يستثير الشاعر تجربة الوجد الصوفى ليصور من خلالها تجربة الشاعر مع الشعر ، كما يوظف فى نفس القصيدة بعض مفردات المعجم الصوفى ، وبعض القيم الصوفية ، للإيحاء بروحانية التجربة الشعرية وضرورة تجدد الشاعر لها وفنائه فيها . وفى «**الملك لك**» يوظف النشوة الصوفية للتعبير عن ذلك الفرح الروحانى الغامر الذى يغمر أرجاء نفسه .

كما استعار من التراث الدينى كثيرا من المعطيات ووظفها توظيفا فنيا موفقا ، كتوظيفه لقميص يوسف ومعجزات عيسى عليهما السلام فى «**رسالة إلى صديقة**» ؛ وقد استعار شخصية المسيح عليه السلام فى أكثر من قصيدة ، ومثل استعارته لفكرة التجرد فى عملية الإحرام فى الحج فى قصيدة «**أغنية ولاء**» .

واستعار عبد الصبور من الموروث الشعبى عناصر كثيرة وظفها توظيفا شعريا بارعا ، مثل استعارته لشخصية السندباد فى قصيدة «**رحلة فى الليل**» ، واستعارته لقالب «**الحدوتة**» الشعبية وبعض أدواتها ولوازمها الأسلوبية فى «**شنق زهران**» ، مثل «**كان يا ما كان**» التى تكررت فى القصيدة أكثر من مرة :

كان يا ما كان ... أن زفت لزهران جميلة
كان يا ما كان ... أن أنجب زهران غلاما وغلاما
كان يا ما كان ... أن مرت لياليه الطويلة

وفى «**الملك لك**» يستعير الشاعر بعض الموروثات الشعبية ، وبعض أبطال القصص الشعبى ، كالغول والسندباد ...

كما استعار **عبد الصبور** من الموروث التاريخى بعض المعطيات ، كالتتار مثلا فى قصيدة «**هجم التتار**» .

أما الموروث الإنسانى العام فى هذا الديوان فتتنوع مصادره ؛ فيستعير من التراث الإغريقى بعض المعطيات ، كاستعارته لشخصية «أبى الهول» فى قصيدة «**عودة ذى الوجه الكئيب**» ، حيث صور الشاعر صنيع ذى الوجه الكئيب بصنيع أبى الهول بأهل طيبة فى أسطورة «**أوديب**» ، كما استعار شخصية «**هرقل**» بشكل عابر فى قصيدة «**أبى**» ، **واستعار شخصية سقراط** وبعض تراثاته ، وبخاصة مشهد موته سعيدا فى سبيل فكره ، وفى سبيل المعرفة ، وعبارته الشهيرة «**اعرف نفسك**» ، وذلك كله فى قصيدة «**نام فى سلام**» ، التى يقرن فيها الشاعر بين استشهاد محمد نبيل وتضحيات رواد الإنسانية العظام فى سبيل مثلهم العليا . فى مطلع القصيدة يسوق إلينا الشاعر مشهد موت سقراط مبتسما قديرا بين تلاميذه المندهشين لاستقباله الموت بهذه الرغبة الملحة :

ومات ذلك الوديع دونما احتفال
معلما ، ورائدا فى سنة الكمال
أما التلاميذ الذين انفقوا أيامهم محبة للحكمة
فقد تهامسوا : «أيبسم المعلم ؟ !»
عندئذ أجاب أكثر الشباب فطنة :
ألم يقل لنا المعلم الشهيد حكمة الأجيال :
يا أيها الإنسان .. اعرف نفسك»
وهو يموت وادعا لأنه عرف .

وعبد الصبور يقرن شخصية سقراط فى هذه القصيدة بشخصية المسيح عليه السلام ، التى استمد ملامحها من الكتاب المقدس ، على أساس أن كلا منهما ضحى بحياته فى سبيل مبادئ عليا .

ومن الكتاب المقدس أيضا يستلهم **عبد الصبور معجم نشيد الإنشاد** فى قصيدة «**أغنية حب**» ، وبخاصة فى مطلعها :

وجه حبيبى خيمة من نور
شعر حبيبى حقل حنطة
خدّا حبيبى فلقتا رمان
جيد حبيبى مقلع من الرخام

وقد استلهم **عبد الصبور** من الموروث الأدبى الأوربى استلهاما بارعا فى قصيدة «**لحن**» ، التى وظف فيها موروث أديبين كبيرين هما **شكسبير واليوت** ؛ فهو يعتمد فى الهيكل العام للقصيدة على مسرحية

«**روميو وجولييت**» لشكسبير وبخاصة مشهد الشرفة ومدّ جولييت لروميو حبلا من شرفتها :

جارتي مدت من الشرفة حبلا من نغم
نغم قاس رتيب الضرب منزوف القرار
نغم كالنار ...

ثم يستعير بعد ذلك بعض عبارات الحوار الذى دار بين روميو وجولييت فى المشهد الثانى من الفصل الثانى فى المسرحية :

«أشرق يا فتنتى»
«مولاى»
«أشواق رمت بى»
«آه لا تقسم على حبى بوجه القمر
ذلك الخداع ، فى كل مساء
يكتسى وجها جديدا» .

ثم يمزج بعد ذلك بين هذا التراث الشكسبيرى وتراث **إليوت** ، حيث يستعير بعض أبيات قصيدتيه المشهورتين «**أغنية العاشق ج . ألفرد بروفروك**» و«**الرجال الجوف**» ليدمج هذه الأبيات فى الحوار الذى يدور بينه وبين الحبيبة ، والذى استمد بعض عباراته كما رأينا من **شكسبير**. **وهو يستعير من القصيدة الأولى** : «**جارتى ، لست أميرا ، لا ولست المضحك المراح فى قصر الأمير**» ، ومن الثانية «**إننى خاو ومملوء بقش وغبار**» .. وهو يحدث بالطبع بعض التحوير فى النصوص المستعارة لتلائم السياق .

على هذا النحو الثرى يتنوع تراث عبد الصبور ، ويتعانق التراث القومى مع التراث الإنسانى العام هذا العناق البارع الرائع .

البناء الدرامى :

كان **عبد الصبور** شاعرا دراميا منذ ديوانه الأول ، فالنزعة الدرامية واضحة فى الكثير من قصائد هذا الديوان التى يبنيها بناء دراميا ، معتمدا على استعارة بعض أدوات الأجناس الدرامية وتكنيكاتها . فهو يستعير من المسرحية عدة تكنيكات ، فى مقدمتها تعدد الأصوات والصراع ، والحوار ، فالكثير من قصائد الديوان لا يتألف من صوت غنائى واحد وإنما من مجموعة من الأصوات المتحاورة والمتصارعة .

فى قصيدة «**رحلة فى الليل**» تتعدد الأصوات وتتحاور ، ويلجأ الشاعر فى تقسيم القصيدة إلى مجموعة من المقاطع التى يحمل كل منها عنوانا مستقلا ، للإيحاء بتعدد الأصوات فيها . وتحمل مقاطع القصيدة الستة العناوين التالية على الترتيب : **١ ـ بحر الحداد . ٢ ـ أغنية صغيرة . ٣ ـ نزهة فى الجبل . ٤ ـ السندباد . ٥ ـ الميلاد الثانى . ٦ ـ إلى الأبد** . وتتعدد الأصوات فى هذه القصيدة وتتصارع وتتحاور حتى فى إطار المقطع الواحد . وقد رأينا الصراع بين السندباد والمغامر الجواب والندمان الكسالى فى مقطع «**السندباد**» . والشاعر لا يكتفى بالحوار النفسى بين الصوتين ، بل يوظف أسلوب الحوار المسرحى بكل مقوماته ، بما فى ذلك وضع أسماء أطراف الحوار خارج النص ، حيث يضع اسم السندباد والندامى خارج السياق وخارج إطار الوزن على النحو التالى :

السندباد : **لا تحك للرفيق عن مخاطر الطريق**
إن قلت للصاحى : انتشيت ، قال : كيف ؟
(السندباد كالإعصار ، إن يهدأ يمت)

الندامى : **هذا محال سندباد أن نجوب فى البلاد ... إلخ**

وفى «**رسالة إلى صديقه**» يسوق الشاعر مشهدا مسرحيا آخر ، بطلاه الشاعر والشيخ محى الدين صوفى حارته ، الذى يزوره فى المنام ، ويدور بينهما حوار صوفى شفاف يغلفه الشاعر بلون من الحلم يزيد من صفائه وشفافيته . ويتحاور الصوتان على هذا النحو :

ـ يا صاح .. أنت تابعى
فقم معى
رد مشرعى
فالأمر فى الديوان : قم
ـ يا شيخ محى الدين إننى كسير
ـ لايكسر الجناح يا إنسان .. والإنسان داء قلبه النسيان
ـ يا شيخ محى الدين إننى صغير
ـ بل كلنا صغار .. المحبوب وحده الكبير .

وينتهى المشهد نهاية درامية ، حيث يختفى الشيخ محى الدين كما جاء دون أن يعرف الشاعر كيف اختفى أو إلى أين ذهب .

وفى المقطع الرابع من «**أناشيد غرام**» يوظف الشاعر مشهدا مسرحيا آخر ، أبطاله هذه المرة هم القمر والنسيم والليل ـ الذين يشخصهم الشاعر ويجعلهم رسله إلى محبوبته ـ بالإضافة إلى الشاعر ومحبوبته . ويدور بين أبطال المشهد حوار شعرى بارع ، يضفى على المقطع درامية واضحة .

ولا يكتفى عبد الصبور باستعارة التكنيكات المسرحية العامة ، وإنما يعمد فى بعض الأعمال إلى استلهام أعمال مسرحية محددة ، كما فعل فى قصيدة «**لحن**» التى استلهم فيها ـ كما سبقت الإشارة ، وبالإضافة إلى استعارة بعض التكنيكات المسرحية العامة ، مثل تعدد الأصوات والحوار ـ مسرحية «**روميو وجولييت**» **لشكسبير** ، فيبنى هيكل القصيدة كله على أساس مشهد الشرفة فى هذه المسرحية ، ويقتبس فى الحوار الذى دار بينه وبين المحبوبة بعض عبارات شكسبير فى المسرحية .

وكما استعار عبد الصبور من المسرحية استعار أيضا من فن القصة بعض تكنيكاتها ووسائلها الفنية ، مثل أسلوب القص ، والارتداد (الفلاش باك) . والمونولوج الداخلى ، وغير ذلك من أدوات الفن القصصى . والأمثلة على ذلك كثيرة ، **ففى مقطع «أغنية صغيرة»** من قصيدة «**رحلة فى الليل**» يلعب عنصر القص فيها الدور الأول بين الأدوات الشعرية ، وكذلك فى قصيدة «**ذكريات**» و«**حياتى وعود**»

وغير ذلك من القصائد التى يقوم عنصر القص فيها بالدور الأساسى فى التوصيل .

أما الارتداد فيوظفه الشاعر كثيرا ، وبخاصة فى القصائد المعتمدة على عنصر القص ؛ ففى هذه الأعمال كثيرا ما يرتد من اللحظة الجاهزة إلى لحظة أو لحظات فى الماضى تضئ هذه اللحظة الحاضرة ، وتضفى لونا من التنوع والتركيب على السياق . ففى **«رسالة إلى صديقة»** يرتد من لحظة حديثه عن سقمه وزيارة الشيخ محيى الدين له فى المنام ، إلى ماضى علاقته بالشيخ فى حياته ، ثم ذكريات موته ، ثم يعود مرة أخرى إلى اللحظة الحاضرة ويقص على صاحبته الحوار الذى جرى بينه وبين الشيخ فى المنام . وتمتزج التكنيكات الروائية بالتكنيكات المسرحية امتزاجا بارعا يبرز درامية البناء فى هذه القصيدة . وفى **«الملك لك»** يرتد الشاعر إلى الماضى أكثر من مرة ، ثم يعود إلى اللحظة الحاضرة . وكذلك فى **«أبى»** تتكرر عملية الارتداد أكثر من مرة ، حيث يرتد الشاعر من اللحظة الحاضرة إلى الماضى ليسترجع بعض ذكريات الأسرة مع الأب . ثم يعود إلى الحاضر مرة أخرى ، وهكذا ..

أما **«المونولوج الداخلى»** فلم يلجأ إليه الشاعر كثيرا فى هذا الديوان ، ومن أمثلته القليلة ما جاء فى نهاية قصيدة **«الحزن»** ، حيث يدور بين الشاعر وصديقه حوار يؤكد فيه الصديق أنهم سوف ينتصرون على الحزن ويقهرونه ، ولكن فى أعماق الشاعر يهمس صوت داخلى عميق يردد :

يا صاحبى زوق حديثك ، كل شئ قد خلا من كل ذوق
أما أنا فلقد عرفت نهاية الحذر العميق
الحزن يفترش الطريق .

وبالإضافة إلى فنى المسرحية والقصة استلهم **عبد الصبور** فى هذا الديوان بعض تكنيكات فن السينما ، وبخاصة أسلوب المونتاج ، حيث أفاد فى بناء بعض صوره بأسلوب المونتاج على أساس الترابط . وهو أسلوب يقدم على أساس تجميع مجموعة من اللقطات المفردة المتناثرة غير المترابطة ؛ ومن خلال تجميع هذه اللقطات فى مشهد واحد يمكن إحداث تأثير معين ، وإثارة أحاسيس معينة ، لم تكن هذه اللقطات لتثيرها لو أنها قدمت مفردة أو مرتبة على نحو آخر . أفاد عبد الصبور من هذا الأسلوب فى تشكيل بعض الصور المبنية على أساس تجميع بعض الشذرات والعناصر المبعثرة ، التى تكتسب من خلال تجميعها قدرة على إحداث التأثير النفسى المراد .

فى قصيدة **«هجم التتار»** مثلا ، حين يريد الشاعر تجسيد الهزيمة وتكثيف الإحساس بالحزن والقهر ، يلجأ إلى هذا الأسلوب فى بناء لصورة ، فيجمع مجموعة من العناصر المتناثرة على النحو التالى :

الراية السوداء ، والجرحى ، وقافلة موات
والطبلة الجوفاء ، والخطوا الذليل بلا التفات
وأكف جندى تدق على الخشب
لحن السغب

فكل هذه لقطات متناثرة استطاع الشاعر عن طريق تجميعها والتأليف بينها أن يحدث الأثر النفسى المطلوب ، مستلها أسلوب المونتاج على أساس الترابط . واللجوء إلى مثل هذه الوسيلة فى تشكيل الصور يحتاج من الشاعر إلى رهافة خاصة فى اقتناص اللقطات الدالة القادرة على التفاعل معا لإحداث التأثير المطلوب ..

ويعود الشاعر فى نفس القصيدة إلى استخدام نفس الوسيلة مرة أخرى فى تصوير جوّ الكآبة والقهر والحزن الذليل الذى يخيم على معسكر الأسرى :

فى معزل الأسرى البعيد
الليل ، والأسلاك ، والحرس المدجج بالحديد
والظلمة البلهاء ، والجرحى ، ورائحة الصديد
ومزاح مخمورين من جند التتار .

وواضح أن أى معطى من المعطيات المتناثرة التى تتالف منها هذه الصور التجميعية لا يستطيع أن يعطى وحده إحساسا متكاملا ؛ لأن معظم هذه المعطيات أبنية لغوية ناقصة ؛ فهى مبتدآت بلا أخبار ، ولكن تجميعها والتأليف بينها على هذا النحو هو الذى يكسبها دلالتها الشعرية ، وقدرتها على الإيحاء والتأثير .

الموسيقى :

يتراوح الشكل الموسيقى المستخدم فى الديوان بين الشكل الكلاسيكى الموروث والشكل الحر فى أكثر صوره تحررا وجدة ، وإن كان الشكل الحر هو الأكثر شيوعا ، حيث كتب به ثلثى القصائد فى الديوان ، على حين تقترب بعض قصائد الثلث الآخر المكتوب بالشكل الكلاسيكى الذى يقترب إلى حد كبير من الشكل الحر ، لتحرر الشاعر فيه من كثير من التزامات الشكل الموروث .

والملاحظ أن الديوان خلا من أية قصيدة موحدة القافية ؛ فكل القصائد الملتزمة للشكل الموروث بناها الشاعر على قواف متعددة مقطعية تتغير فى كل مقطع .

كما حاول **عبد الصبور** تجريب بعض القوالب الموسيقية الغربية ، كقالب **«السوناتا»** الذى كتب عليه قصيدة تحمل نفس العنوان **«سوناتا»** .

والقصائد التى استخدمت الشكل الكلاسيكى فى الديوان إحدى عشرة قصيدة ، منها ثلاث من **«المتقارب»** ، واثنتان من **«الكامل»** واثنتان من **«الخفيف ومجزوئه»** ، وواحدة من كل من **«الرمل»** و**«الرجز»** و**«المجتث»** و**«السريع»** .

أما القصائد الحرة فقد فاز **«الرجز»** منها بالحظ الأوفر ، حيث حظى بتسع من القصائد العشرين الحرة فى الديوان ، فى حين توزعت القصائد الإحدى عشرة الأخرى بين **«الكامل»** (خمس قصائد) و**«الرمل»** (ثلاث قصائد) وكل من **«المتقارب»** و**«الخبب»** (قصيدة واحدة) .

وبقيت قصيدة من القصائد الحرة فى هذا الديوان لها أهمية تاريخية خاصة ، وهى قصيدة «**أناشيد غرام**» ، التى قام الشاعر فيها بالجمع بين أكثر من وزن ، بل جمع فيها بين الشكل الحر والشكل الكلاسيكى . وقد كتب الشاعر المقاطع الحرة فى القصيدة على وزنين من أكثر الأوزان العربية تحررا واقترابا من النثرية وهما **الرجز** ـ الذى كتب به ثلاثة من مقاطع القصيدة الخمسة ـ **والخبب** ـ الذى كتب به مقطعا واحدا . أما المقطع المكتوب بالشكل الكلاسيكى فقد اختار له الشاعر وزنا من أشد الأوزان العربية فخامة وجزالة وعراقة وهو وزن **الطويل** . وهكذا يتردد الإيقاع فى القصيدة بين طرفى النقيض : أقصى التحرر إلى حد القرب من النثرية ، وأقصى الالتزام إلى حد النمطية . فبينما يسير إيقاع المقطع الثانى حرا طليقا على هذا النحو :

حبك
عصفور ينقر فى بيدر
قلبى بيدر
عيناك نعاس مخمور
والخصلة ظلى من وهج الخدين

يأتى إيقاع المقطع الثالث فخما جليلا على هذا النحو :

أحبك ياليلاى ، لا القلب غادر هواه ولا الأيام مسعفة حبى
وأنت على البين المشت وشيكة ولما تقضى الحاج للواله الصب
وكيف احتمالى البعد ، والبعد لوعة ؟ ! وكيف مكانى والهوى نازع لبى ؟ !

ولنلاحظ ارتباط الإيقاع الكلاسيكى بالمعجم الشعرى الكلاسيكى والتعابير الكلاسيكية ؛ فالشاعر فى إطار هذا المقطع ينادى محبوبته ياليلاى ، وتتوالى بعد ذلك المفردات والتعابير الكلاسيكية الموروثة ؛ البين المشت ، تقضى الحاج ، الواله الصب ... إلخ .

لقد كان الشاعر فى المرحلة التى كتب فيها قصائد هذا الديوان لا يزال مترددا بين نزعته المتحررة ، والقيم الموسيقية الكلاسيكية الموروثة التى ترسخت فى وجدانه ، والتى كانت لا تزال تمارس تأثيرها على وجدان الشاعر ووجدان جيله برغم ريادتهم للتحرر ؛ فضلا عن أن النزعة الغنائية فى هذه المرحلة كانت هى الأكثر سيطرة على رؤيته ، ولهذا كان يلجأ إلى الشكل الكلاسيكى بما فيه من إيقاعات واضحة تلائم النزعة الغنائية ، بل إنه كان فى بعض الأحيان لا يكتفى بما فى الإيقاع الكلاسيكى من فخامة وجزالة فيرفده ببعض الزخارف الموسيقية الموروثة ، وبخاصة الترصيع الذى كان يثرى الموسيقى بمجموعة من القوافى الداخلية الإضافية ، التى تدعم القافية الأساسية فى إثراء الإيقاع العام . كما فى «**سوناتا**» :

لأجل الرغيف ، وظل وريف ، وكوخ نظيف ، وثوب جديد وكما فى «عيد الميلاد لسنة ١٩٥٤» :

ياليل ياراحى ومصباحى وأفراحى وكنى
....
لابد من خوض الصباح إلى الجراح إلى النواح

وبعد :

فقد تكون بعض هذه الإنجازات الشعرية التى حققها **صلاح عبد الصبور** فى ديوانه الأول قد أصبحت الآن شيئا عاديا ومألوفا ، ولكن لم يكن من الممكن لهذه الإنجازات أن تصبح من تراث الحركة الشعرية الجديدة لولا هذه الجهود الرائدة **لصلاح عبد الصبور ورفاقه من رواد الحركة الأول** ، ولولا هذه الدعائم التى أرستها هذه الأعمال الريادية الأولى .

لا يقهر الموت إلا الحجر والكلمة ، والكلمة أطول عمرا من الحجر ، وأصلب على الزمن ، وأقدر على مغالبته . فالأهرام وكتاب الموتى ولدا فى يوم واحد من أيام التاريخ ، التى هى كألف يوم مما يعدون أو تزيد ، ومازالا يتنفسان أنفاس الحياة حتى غدنا وبعد غدنا وقد يأكل الزمن المتطاول من الأهرام حجرا فحجرا ، ولكنه لن يسقط من كتاب الموتى كلمة واحدة ، بل قد يزحم صفحاته بالحواشى والتعليقات

حتى نقهر الموت

أحلام الفارس القديم

□ وليد منير

(١)

« أحلام الفارس القديم » هو الديوان الثالث للشاعر صلاح عبد الصبور بعد ديوانيه « الناس فى بلادى » و « أقول لكم » . وهو الديوان الذى تتبلور فيه بشكل واضح ومحدد (رؤية العالم) عند الشاعر ، تلك الرؤية الوجودية الغنية بالدلالات التى تؤكدها فيما بعد دواوينه الثلاثة الأخيرة « تأملات فى زمن جريح » و « شجر الليل » و « الإبحار فى الذاكرة » .

و « **أحلام الفارس القديم** » وثيقة ذاتية حزينة ، تدين فى بعدها الأول ذات الشاعر ، وتدين فى بعدها الآخر واقع الحياة من حولنا :

لكننى يا فتنتى مجرب قعيدْ
على رصيف عالم يموج بالتخليط والقمامةْ
كون خلا من الوسامةْ
أكسبنى التعتيم والجهامةْ
حين سقطت فوقه فى مطلع الصبا

والشاعر الذى يرتدى فى هذا الديوان أقنعة (**الفارس**) و (**العاشق**) و (**الصوفى**) ، ويعانى حيرة مدمرة إزاء كثير من ظواهر العصر ، يعى تماماً أنه إذ يطرح قضية خلاصه الشخصى فهو يطرح فى الوقت نفسه قضية خلاص الإنسانية من أغلالها المادية والروحية ، حيث إنه آثر بانصهاره فى مشكلات الكون والإنسان انصهاراً كلياً أن يختار الطريق الأصعب ، وألا يلقى ـ كما فعل البعض ـ بالمسئولية الأخلاقية عن كاهله .

وفى البدء يضعنا الشاعر أمام حقيقة مختصرة ذات شقين .

هذه الحقيقة هى :

عقم الإنسان .

عقم الوجود .

إنه يستحضر صورة (عام الرمادة) ليقودنا عبر ذلك إلى علاقة معنوية تربط بين الفقر المادى والفقر الروحى ، وتقوم فى جوهرها على أساس من التقابل بين ما هو (عام) وما هو (خاص) .

لم تثمر الأشجار هذا العام <.....> فقيرة خزائنى ..
مقفرة حقول حنطتى ..

* * *

الضوء خافت شحيح <.....> الشمعة الوحيدة التى وجدتها
بجيب معطفى ..
أشعلتها لكم .

* * *

ومن هذا التقابل ينشأ نوع من التضاد بين المحسوس والمأمول :

قلبى حزينْ
من أين آتى بالكلام الفرح ؟ !
(قصيدة مفتتح)

أو بين ما نلقاه وما نبغيه ـ كما يقول الشاعر فى « مذكرات الصوفى بشر الحافى » :

وذلك أن ما نلقاه لا نبغيه
وما نبغيه لا نلقاهْ

وهذه الحقيقة تظل « توجع القلب وتضنيه » وتدفع بالشاعر إلى السعى فى طلب (**الموت**) يأساً من (**صلاح الكون**) :

تعالى الله هذا الكون موبوء ولا برءُ
ولو أنصفنا الرحمن عجل نحونا بالموتْ
تعالى الله هذا الكون لا يصلحه شىءُ
فأين الموت ، أين الموت ، أين الموت ؟ !

(مذكرات الصوفى بشر الحافى)

وهذه الرؤية الصوفية التى توحد بين (**الشاعر**) و (**الصوفى**) من خلال إسقاط الماضى على الحاضر ، تحمل فى طياتها ـ على الرغم من سلبيتها ـ تجاوزاً للواقع الضرير ، وتشوفاً إلى واقع أفضل ، يقترب من الحلم أو الأسطورة فى بعض الأحيان :

إن عذاب رحلتى طهارتى
والموت فى الصحراء بعثى المقيمْ
لو مت عشت ما أشاء فى المدينة المنيرة
مدينة الصحو الذى يزخر بالأضواء
والشمس لا تفارق الظهيرةْ
أواه يا مدينتى المنيرةْ
مدينة الرؤى التى تشرب ضوءا
مدينة الرؤى التى تمج ضوءا
(الخروج)

فالموت هنا يصبح معادلاً للبعث الذى يمتزج فى وجدان الشاعر بالعيش فى (المدينة المنيرة) أو (اليوتوبيا المفقودة) التى يجدّ الشاعر فى الوصول إليها . إذن ففكرة الموت ، وهى فكرة تدخل كإحدى التيمات الرئيسية التى تحكم إيقاع العملية الشعرية فى الديوان ، تكتسب من الناحية الوظيفية دلالتين مختلفتين على هذا النحو :

الموت = الانسحاب من الحياة
الموت = البعث أو الولادة الجديدة .

والموت بهذين المدلولين يمثل ظاهرة مهمة تميز الفلسفة الصوفية بوجه عام ، حيث يفضى الموت بمفهومه الأول إلى فكرة **(الخلاص)** ، فى حين يقترب بمفهومه الثانى رويداً من فكرة **(وحدة الوجود)** المعروفة .

والقارئ يستطيع أن يلمس هذا عن طريق إحساسه المتفرد فى أثناء القراءة بدور الصورة الشعرية فى تشكيل البنية . فالصورة فى الشعر تعنى تجاوز اللغة الدلالية إلى اللغة الإيحائية عن طريق ما يسمى **(بالالتفاف)** . وعلى سبيل المثال فالموت فى قصيدة **(أغنية للشتاء)** ، وفى قصيدة **(مذكرات الصوفى بشر الحافى)** لا يعنى على مستوى الدلالة أكثر من الموت فى ذاته ، فى حين يفقد معناه اللغوى المباشر فى قصيدة **(أغنية للقاهرة)** وفى قصيدة **(أحلام الفارس القديم)** ليكتسبه على مستوى لغوى آخر يتيسر للشاعر من خلاله أن يضمنه دلالة مختلفة .

يقول صلاح عبد الصبور فى **(أغنية للقاهرة)** :

وأن أذوب آخر الزمان فيك .
وأن يضم النيل والجزائر التى تشقه
والزيت والأوشاب والحجرْ
عظامى المفتتةْ
على الشوارع المسفلتة
على ذرى الأحياء والسككْ
حين يلم شملها تابوتى المنحوت من جميز مصر

ولا يفوتنا أن نشير إلى استحضار الشاعر للأسطورة الفرعونية القديمة **(إيزيس وإيزوريس)** فى هذا المقطع التصويرى من القصيدة .

كما يقول فى **(أحلام الفارس القديم)** :

وحين يأفل الزمان يا حبيبتى ..
يدركنا الأفول
وينطفى غرامنا الطويل بانطفائنا
يبعثنا الإله فى مسارب الجنان درتينْ
بين حصى كثير
وقد يرانا ملك إذ يعبر السبيلْ
فينحنى ، حين نشد عينه إلى صفائنا
يلقطنا ، يمسحنا فى ريشه ، يعجبه بريقنا
يرشقنا فى المفرق الطهور .

وكلتا التجربة الصوفية والتجربة الفنية تنبع عند الشاعر من منبع واحد ، وهما تلتقيان عند نفس الغاية[1] . فلا عجب إذن أن نشعر شعوراً عميقاً بهذه النزعة الصوفية فى شعر **صلاح عبد الصبور** بعامة وفى قصائد هذا الديوان بشكل خاص ، حيث تدخل كثير من الأفكار الميتافيزيقية والصوفية فى نسيج الإبداع الشعرى .

ومن أهم هذه الأفكار :

١ ـ الإحساس بزيف الحياة وعقمها .
٢ ـ النزوع إلى التوحد .
٣ ـ الإحساس العنيف بالغربة والقلق والحزن .
٤ ـ الاجتهاد فى النفاذ إلى مستويات الشعور الأكثر عمقاً ، بغية الوصول إلى الدلالات الخفية التى تكمن وراء الظواهر المألوفة .

وتوظيف الشاعر للتراث الصوفى فى هذا الديوان يتم على ثلاثة مستويات :

١ ـ مستوى توظيف الشخصية .
٢ ـ مستوى توظيف الفكرة .
٣ ـ مستوى توظيف المعجم .

وتُكسب المفردات والتراكيب اللغوية المعروفة للصوفية اللغة الشعرية فى هذا الديوان ثراء فنياً ووظيفياً ملموساً . ويمكن حصر أبرزها فيما يلى :

المفردات :

(الرؤية ـ المحبوب ـ السكر ـ الكأس ـ الظمأ ـ المبكى ـ الهجرة ـ المدام ـ الطريق ـ البواح ـ الدليل ـ الفردوس ـ الخاطر ـ الحقيقة ـ الظنون) .

التراكيب :

(مجامع المسامرة ـ جوهر اليقين ـ أثقال العيش ـ سوانح الألم ـ هدأة الجنب ـ سليب البدن ـ غربة الديار ـ حيرة الأفكار) .

٢

يقول صلاح عبد الصبور : إن الفلاسفة والأنبياء والشعراء ينظرون إلى الحياة فى وجهها لا فى قفاها (بتعبير كامى) ، ومن هنا فإن همومهم يختلط فيها الميتافيزيقا والواقع والموت والحياة والفكر والحلم . وكثيراً ما تثقل وطأة هذه النظرة الكاشفة الثاقبة على نفوسهم ، وينتابهم

الشك فى إمكان الإصلاح . ولذلك فإن فى حياة كل شاعر أو نبى أو فيلسوف لحظات من اليأس المرير أو الاستبشاع الشامل للواقع والطبيعة .

ويلوح هذا اليأس المرير أو الاستنكار الشامل لواقع الإنسان والوجود جلياً فى قصائد الشاعر الغنائية التى اختار لها تلك العناوين الدالة (**من أناشيد القرار**) و (**أغنيات تائهة**) و (**من أغانى الخروج**) .

ففى الكراسة الأولى «من أناشيد القرار» تدور التجربة الشعرية حول محور ثابت ، حيث يلجأ الشاعر إلى البوح عن طريق إسقاط مشاعره الخاصة على أشياء بعينها (الشتاء ـ مدينة القاهرة ـ الليل ...) . وهكذا يفضى بنا إلى علاقة تقوم فى جوهرها ـ كما سبقت الإشارة من قبل ـ على نوع من التقابل بين ما هو «**عام**» وما هو «**خاص**» .

الشتاء	**الموت**
	الحزن
	المرض
	الهزيمة
	الضياع
القاهرة	**الأسى**
	الأسر
	الشهوة
	الرهبة
	الجوع
	الهوى
	الجحود
الليل	**السكْر**
	الحزن
	الموت
	العشق
القدر	**الغربة**
	الإحباط
	الوهم
	الانكسار
	الحزن
	الوحشة
	الظلم

ويفضى هذا التقابل الدلالى إلى نوع من التسليم الذى لا يخلو من السلبية ، والذى ينشأ دائما كمحصلة أخيرة للصراع بين الواقع القائم والرغبة المحبطة :

لكننى بعثرت كالسفيه فى مطالع الخريف
كل غلالى ، كل حنطتى وحبى
كان جزائى أن يقول لى الشتاء
إننى ذات شتاء

مثله أموت وحدى
ذات شتاء مثله أموت وحدى
«**أغنية للشتاء**»

و :

أعود لا مأوى ولا ملتجئا
أعود كى أشرد فى أبوابك
أعود كى أشرب من عذابك
«**أغنية للقاهرة**»

و :

لاتبكنا يا أيها المستمع السعيد
فنحن مزهوّون بانهزامنا
«**أغنية لليل**»

و :

اخترت لى لشد ما أوجعتنى !
ألم أخلص بعد أم ترى نسيتنى ؟
الويل لى نسيتنى ، نسيتنى
«**أغنية إلى الله**»

ويجب ألا يفوتنا أن التسليم أيضا هو أحد المعالم الرئيسية لفلسفة السلوك عند الصوفية . وهو كما يقول **السَرى السقطى** «الانخلاع من الحول والقوة» .

يقول صلاح عبد الصبور :

الحمد لنعمته من أعطانا ألا نختار
رسم الأقدار
فلو اخترنا لاخترنا أخطاء أكبر
وحياة أقسى وأمر
وقتلنا أنفسنا ندما
ثمن الحرية مادمنا أحرار
«**مذكرات رجل مجهول**»

وإذا كانت مهمة الشعر ـ كما يقول «**بول فاليرى**» ـ هى أن يترك لدينا انطباعا قويا فى الاتحاد العميق الذى لا تنفصم عراه بين الكلمة ومعناها ، فإن **صلاح عبد الصبور** ينحو إلى بناء القصيدة بشكل من شأنه أن يساعد على تثبيت هذا المفهوم . **فهو ينجح فى نقل انفعاله** المأساوى إلينا عبر عدة تقنيات من أبرزها :

١ ـ التردد بين شكل الصوت وشكل المعنى ، أو بين بنية الصوت وبنية الدلالة ، بطريقة منتظمة ، تعتمد فى جوهرها على مبدأى التكرار والتوازى ، بحيث يبدو الصوت دائما كما لو كان صدى للمعنى . يقول **صلاح عبد الصبور** فى «**أغنية للشتاء**»

ينبئنى شتاء هذا العام
أننى أموت وحدى
ذات شتاء مثله .. ذات شتاء

ينبئني هذا المساء
أنني أموت وحدي
ذات مساء مثله .. ذات مساء

ويمكن أن نمثل لدور التكرار والتوازي في بنية المقطع على هذا النحو :

ينبئني شتاء هذا العام أنني — أموت وحدي
ينبئني هذا المساء أنني — أموت وحدي
. . . . . .
ذات شتاء مثله — ذات شتاء
ذات مساء مثله — ذات مساء

ومما لاشك فيه أن تجمع عدد من الأصوات المعينة بشكل أشد كثافة من المعتاد في بيت ما ، أو في مقطع ما ، أو في قصيدة ما ، يقوم بوظيفته بوصفه نوعا من التيار الدلالي الباطن ، على حد تعبير «إدجار ألن بو» ، الذي ينبغي أن يؤخذ في الاعتبار عند أي تحليل للنسيج الصوتي وتماسكه في البنية الشعرية[٢] .

وكذلك فإن تكرار حفنة من الإيقاعات والأفكار بشكل مكثف على نحو يتمخض عنه شحن الروح الغنائية في القصيدة بدلالات معينة ، والتأثير عليها ، من شأنه أن يحدث في المتلقي التأثير المطلوب عن طريق التشابه الحميم بين الصوت والمعنى .

وتسير بقية القصيدة على هذا النمط ، بحيث تبدو كأنها تنويعات على لحن واحد :

ينبئني شتاء هذا العام
أن داخلي ...
. . . . . .
وأن قلبي ...
. . . . . .
. . . . . .
وأن كل ليلة باردة . . .
. . . . . .
وأن دفء الصيف . . .

* * *

ينبئني شتاء هذا العام
أن هيكلي . . . .
وأن أنفاسي . . .
وأن كل خطوة . . .
. . . . . .
وقد أموت . . .
. . . . . .
. . . . . .
وقد يقال . . .
. . . . . .
ينبئني شتاء هذا العام
أن ما ظننته . . .
وأن هذا الشعر . . .
وحينا علقت . . .
. . . . . .
وحينا ناديته . . .
. . . . . .
. . . . . .
ذات شتاء مثله . . أموت وحدي
ذات شتاء مثله . . أموت وحدي

* * *

ونلاحظ أن الوحدات الخمس للقصيدة تخضع من الناحية الصرفية لنمط واحد متكرر ، مع وجود بعض التنويعات المحدودة .

ونفس الشيء يمكن أن يقال عن قصيدة «أغنية للقاهرة» ، حيث تتكرر ظاهرة «التدويم»[١٣] بغية الوصول . عن طريق توظيف التكرار – إلى درجة كبيرة من التأثير الوجداني والتعميق الدلالي معاً :

لقاك يا مدينتي حجّي ومبكايا . . .
لقاك يا مدينتي أسايا . . .
. . . . . .
لقاك يا مدينتي يخلع قلبي ضاغطا ثقيلا ..
كأنه الشهوة والرهبة والجوعُ
لقاك يا مدينتي يفضني
لقاك يا مدينتي دموعُ

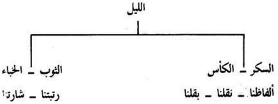
أهواك يا مدينتي الهوى الذي يشرق بالبكاء

أهواك يا مدينتي الهوى الذي يسامح
. . . . . .
أهواك يا مدينتي ...
أهواك رغم أنني ...
وأن طيري ...
وأنني ...
. . . . . .
أعود كي أشرد في أبوابك
أعود كي أشرب من عذابك

وفي «أغنية الليل» يكرر الشاعر في بداية القصيدة وفي نهايتها نمطاً تعبيرياً واحداً كما يلي :

الليل سكرنا وكأسنا ..
ألفاظنا التي تدار فيه نقلنا وبقلنا ..
. . . . . .
الليل ثوبنا ، خباؤنا
رتبتنا ، شارتنا التي يعرفنا بها أصحابنا

وينبع عنصر الدلالة من محاولة الربط الآتية بين عناصر التشبيه المختلفة :



فالتشبيه فى البيتين الأولين ينم عن حالة الهروب المصحوبة بالنشوة . فى حين ينم التشبيه فى البيتين الأخيرين عن وضع التوطن أو التجنس النهائى . أى أن التجربة تبدأ بالفعل السلبى . وتنتهى بالاستسلام الكامل لدورة هذا الفعل ، بحيث يصبح هذا النوع من الحياة المحبطة بديلاً وشعاراً مألوفاً :

«لا يعرف الليل سوى من فقد النهار
هذا شعارنا ..
لا تبكنا ، يأيها المستمع السعيدْ
فنحن مزهوون بانهزامنا » .

وفيما بين البداية والنهاية يقوم الشاعر بإشباع الإيقاعات الناتجة عن استغراقه فى وصف عينى المرأة على هذا النحو :

عينان سوداوانْ

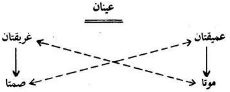
. . . .

عينان سردابانْ
عميقتان موتا
غريقتان صمتا

. . . .

وتصمت العينان . ترجعانْ
عيمقتان صمتا ..
غريقتان موتا ..

ولابد هنا من لفت النظر إلى أن الشاعر قد قام باختيار أربعة عناصر دالة . ثم ألف بينها سياقياً بطريقتين مختلفتين عن طريق **«الاستبدال »** ، على نحو نتج عنه تنويع العلاقات وثراؤها بين عناصر التركيب على المستوى الصوتى والسيميولوجى . وإن أفضت حلقاتها ـ على المستوى الدلالى ـ إلى بعضها البعض دون اختلاف يذكر .



وفى **«أغنية الى الله »** يلجأ الشاعر فى البداية إلى نوع من **«التدويم النحوى»** ينحصر فى تكرار صيغة الأمر :

لينتثر ...
ولنتغرب ...
ولننكسر ...

ثم ينتقل بعد ذلك إلى هذا التكرار الذى يعتمد على ما يمكن أن نسميه (**بالتفريع اللحنى**) ، ويهدف إلى توصيل الشحنة الانفعالية بما يطفو على سطحها من الدلالات عن طريق استثارة بعض التنويعات الإيقاعية . والوصول بها إلى أقصى فاعليتها الوظيفية :

حين تصير الرغبات أمنياتْ
لأنها بعيدة المطال فى السما

. . . .

ثم تصير الأمنيات وهما ..

. . . .

ثم يصير الوهم أحلاما ..

. . . .

ثم يصير الحلم يأساً قاتماً وعارضاً ثقيلا .
وهكذا .

أو :

لقد بلوت الحزن حين يزحم الهواء كالدخانْ

. . . .

ثم بلوت الحزن حين يلتوى كأفعوانْ

. . . .

ثم بلوت الحزن حينما يفيضُ جدولاً من اللهيبْ
الخْ

ومن الملاحظ أن الأفعال (يزحم ـ يلتوى ـ يفيض) ، والعناصر التى تمثل المشبه به (دخان ـ أفعوان ـ لهيب) ذات صبغة إيحائية مميزة . من شأنها أن تسهم فى تدعيم الوظيفة الانفعالية العاطفية للشعر الغنائى .

٢ ـ استغلال الطاقة الإيحائية الكامنة فى طبيعة الأبنية الصوتية المنسابة عن طريق اللجوء فى كثير من الأحيان إلى :

(أ) استخدام المقاطع الصوتية المتوسطة المفتوحة . والمقاطع الصوتية الطويلة المفتوحة فى نهايات الأبيات .

(ب) تفضيل القافية المطلقة .

(جـ) استخدام (الحذف) . وهو ما يعنى علماء العروض به قصر الممدود مثل :

تدق الساعة البطيئة الخطى
معلنة أن المسا قد انكشفْ

ومثل :

أجدل حبل الخوف والسأمْ
طول نهارىْ
أشنق فيه العالم الذى تركته ورا جدارى .

ومثل :

حين تصير الرغبات أمنياتْ

لأنها بعيدة المطال فى السما ...

... الخ

وجدير بالذكر أن استغلال الطاقة الإيحائية الكامنة فى طبيعة هذه الأبنية الصوتية لما يسمح بالترجيع والتنغيم وطول الأداء على نحو يتصل اتصالاً حميماً بالمجال العاطفى الذى تدور فى فلكه هذه القصائد ، ويتجاوب مع حالة البوح أو البث الوجدانى التى يقع الشاعر تحت تأثيرها .

٣ ـ تكرار صيغة النداء بشكل يوحى أن لهذه الظاهرة الأسلوبية البارزة وظيفة دلالية تفوق مجرد دورها اللغوى كما فى قوله :

لقاك يا مدينتى حجى ومبكايا ..
لقاك يا مدينتى أسايا ..

وقوله :

نصرخ : ياربنا العظيم يا إلهنا ..
أليس يكفى أننا موتى بلا أكفان ؟ !
أليس يكفى أننا موتى بلا أكفان
حتى تذل زهونا وكبرياءنا ؟ !

وقوله :

ياربنا العظيم ، يامعذبى

. . . .

اخترت لى ، لشد ما أوجعتنى
ألم أخلص بعد ،
أم ترى نسيتنى ؟ !
الويل لى ..
نسيتنى ..
نسيتنى ..

ولا يرتبط تكرار النداء بطبيعة الصيغة الإنشادية التى تغلب على بعض القصائد الغنائية بقدر ما يرتبط على المستوى السياقى بعنصر الدلالة الذى يتمثل هنا فى الشكوى أو الإنكار .

٣

وفى (**أغنيات تائهة**) تأخذ أبعاد التجربة الشعرية فى الاتساع والتنوع ، وتنحو تجارب الشاعر منحى أكثر تعميماً وشمولاً ، كما يتراخى العصب الغنائى الاستبدالى بعض الشئ وتحل الحركة السياقية بأشكالها البسيطة لتلعب دوراً بارزاً على مستوى التشكيل والدلالة . فى قصيدة (**أغنية من فيينا**) يأخذ الحدث القصصى فى النحو تدريجاً حتى يصل إلى ذروته فى المشهد السياقى الأخير :

لما دخلنا فى مواكب البشرْ
المسرعين الخطو نحو الخبز والمئونةْ
المسرعين الخطو نحو الموتْ
فى جبهة الطريق ، انفلتت ذراعها ..
فى نصفه ، تباعدت ، فرقنا مستعجل يشد طفلته .
فى آخر الطريق تقت ـ ما استطعت ـ لو رأيتْ
مالون عينيها
وحين شارفنا ذرى الميدان غمغمت بدون صوتْ
كأنها تسألنى : من أنت ؟ !

وتتبلور فى هذا المقطع خلاصة التجربة الوجودية التى تشير إلى استحالة التواصل الإنسانى ، وإلى تعثر تجربة الحب نتيجة للشعور الدائم بالاغتراب . ويظل الجنس هو اللغة الوحيدة المشتركة ، التى تربط الشاعر وفتاته ، والتى ينسج حولها الشاعر خيوط لوحته التصويرية فى المشهد الأول . (لاحظ استعماله للمفردات التى تشير إلى طبيعة التجربة الحسية : ردفها ـ حلمتها ـ عطشى ـ جائعة .. كما لاحظ استعماله للأفعال : يشهق ـ أحسها ـ أرقها ـ أشمها .. وأيضاً تكراره لصيغة النداء : يا جسمها الأبيض قل ..

أربع مرات فى سياق تصويرى يهدف إلى احتواء فعل الجنس على مستوى البنية الشعرية ، وهو ما تؤكده الاستعارة فى :

تحاورنا كثيراً فى المساءْ
تجولت سعيداً فى حدائقكْ
نهلت من حواف مزمركْ .

وفى قصيدة (الحب فى هذا الزمان) يكتسب العنصر الدرامى فاعليته الوظيفية من التقاط خط المفارقة الكامن فى واقع الحياة ، حيث تلعب هذه المقابلات دوراً رئيسياً فى تدعيم تأثيره :

آخره . . أوله .
السعادة . . الشتاء .
الموت . . السأمْ .
وجدها . . حقدها .

فعنصر الدراما ينبع فى البداية من هذا الحوار المقتضب :

ـ ما آخر الطريق ؟
ـ وهل عرفت أوله ؟ !

ثم يأخذ فى النمو مع طرح الاحتمالات المتناقضة التى يثيرها السؤال :

هل تدركنا السعادة ؟
كيف توضع النهاية المعادة ؟
هل سيكون فى العيون وجدها ؟
هل سيكون فى العيون حقدها ؟
.... وهكذا .

ويصل هذا العنصر إلى ذروة فاعليته فى :

ورغم علمنا

بأن ما ننسجه ملاءة لفرشنا
تنفضه أنامل الصباح
وأن ما نهمسه نعش أعصابنا
يقتله البواح
فقد نسجناه
وقد همسناه

ويلعب هذا الملمح (**السيزيفي**) دوراً جذرياً في تجسيد عملية الصراع المعهودة بين (الواقع) و (الفعل)، حيث تنبع المفارقة المؤلمة من اجتماع الإصرار على الفعل والعلم بلا جدواه في وقت واحد؛ وهو ما تشي به الأفعال المتقابلة:

ننسجه • • تنفضه
نهمسه • • يقتله

ويفضي هذا الصراع كالعادة إلى الإذعان الهادئ في قوله:

ولنمسح الظلال عن عيوننا
ولنبتسم في ثقة بأن ما حدث
كان إرادة القدرْ
وأن آمراً أمر

أما عن (**البديل**) فهو ينحصر في (**الضياع الوجودي**) كما تشي به الأبيات الأخيرة في القصيدة:

ولننطلق مغامرين ضائعين في البحار العكرةْ
نمد جسمنا الجديب، والضلوع المقفرةْ
في الغرف الجديدة المؤجرةْ
بين صدور أخر معتصرةْ

وأوضح أشكال الحركة السياقية هو ما لجأ إليه الشاعر في قصيدة (**حكاية قديمة**)، حيث اعتمد على حدث ذي خلفية زمنية ما، ومضى في اشباعه على نحو قصصي بسيط:

كان له أصحابْ
وعاهدوه في مساء حزنه
ألا يسلموه للجنودْ
أو ينكروه عندما يطلبه السلطانْ
فواحد أسلمه لقاء حفنة من النقودْ
ثم انتحرْ
وواحد أنكره ثلاثة قبل انبلاج الفجرْ
وبعد أن مات اطمأنت شفتاه
ثم مشى مكرزاً مفاخراً بأنه رآه
وباسمه صار مباركاً معمداً

والشاعر هنا يرتكز على ضمير الغائب على نحو يعنى إبراز الوظيفة الإشارية للغة بقوة كبيرة. وهذا ما يعد السمة الغالبة على الشعر الملحمي بوجه عام.

ويعمد الشاعر مخلصاً إلى حضور القارئ حضوراً فعلياً في قلب المأساة بطرحه هذا التساؤل:

والآن يا أصحابْ
أسألكم سؤال حائر
أيهما أحبه؟
من خسر الروح فأرخص الحياةْ
أم من بنى له معابداً
وشاد باسمه منائر
قامت على حياةْ
نجت لأنها تنكرتْ

ثم يسعى بعد ذلك إلى تفريع هذا السؤال على نحو ثلاثي، ويترك المسألة برمتها مفتوحة الأقواس لاجتهادات العقل الإنساني:

والآن يا أصحابْ
أيهما أحبه؟
أيهما أحب نفسه؟
أيهما أحبنا؟

ولابد أن شاعرنا كان يستحضر في ذهنه قصة المسيح عليه السلام في أثناء كتابته لهذه القصيدة، على نحو دفع به إلى طرح هذه التساؤلات المثيرة على هذا النحو الفلسفي العميق.

وفي قصيدة (**لوركا**) ينحل العصب السياقي الدرامي تماماً ـ برغم الإمكانيات الدرامية العديدة للحدث ـ لتلعب البنية الغنائية على مستوى التعبير دوراً متزاوجاً يهدف إلى:

١ ـ إشباع الحاجة العاطفية للرثاء عند الشاعر.

٢ ـ توليد إيقاعات جديدة ناجمة عن التوزيع والتكرار؛ وهي تنبع أصلاً من بعض الصور الغنائية التي أبدعها لوركا نفسه في قصيدته المسماة بـ (أغنية الميدان الصغير)[٤].

فالإشارة إلى النافورة والميدان والأطفال والليل الهادئ الذي يتحول من إطار لغناء الأطفال في الميدان الصغير إلى إطار لمقتل **لوركا**. والسوسنة البيضاء والأجراس التي يغلفها الضباب، والاقتراب من النجوم، والقلب المملوء بالنور، والنحل ... الخ.[٥]

كل هذا من شأنه أن يؤكد اتكاء الصور الفنية الموحية في قصيدة صلاح عبد الصبور على نظائرها في قصيدة **لوركا** المعروفة.

وشيء من هذا يمكن أن يقال أيضاً عن قصيدة (**بودلير**)، حيث تلعب الطبيعة الاستبدالية دوراً رئيسياً في تشكيل بنية القصيدة، دون أن يكون للطبيعة السياقية الدرامية دور مماثل. فالشاعر يلجأ إلى ضمير المخاطب لتجسيد الحالة الوجدانية التي تعتمد على (**المناجاة**) وهو يلح في إبراز العلاقة الحميمة بينه وبين المخاطب. حيث تجد (**أنت**) دائماً صداها في (**أنا**)، كما أنه يلجأ إلى نوع من التدويم والتكرار في صيغ النداء التي يختم بها المقاطع في مثل:

يا اسير الفؤاد الملول
وغريب المنى ..
ياصديق أنا ..

وتشغل صورة (**البحث عن الحلم المفقود**) الذى يتمثل فى : العشق ، الحرية ، الصدق ، مساحة التعبير الرئيسية فى القصيدة ، كما يلعب التكرار فى : لم تجد .. لم تجد ، دوراً مهما فى تأكيد (انتفاء المنشود) على مستوى الدلالة .

ويلجأ الشاعر إلى اقتباس بيتين من شعر **بودلير** نفسه هما :

Hypocrite Lecteur

Mon Semblable, mon frère

حيث يهدف من هذا التضمين إلى :

١ – إبراز التشابه الحميم فى طبيعة الرؤية بين الشاعرين على مستوى الدلالة .

٢ – الاستفادة على المستوى الجمالى من دور العنصر البصرى فى تكوين المادة الأدبية الحديثة ، حيث تدخل مثل هذه الحيل فى طبيعة الدلالة التصويرية للشعر . ويلعب تراسل الحواس دوراً هاماً فى عملية الإيحاء .

(٤)

وفى مقابل (**أناشيد القرار**) يكتب الشاعر (**أغانى الخروج**) . حيث يستبدل فيها بتكنيك (**الإسقاط**) تكنيك (**التحول**) . فالشاعر ينشد الانعتاق من ربقة الأشياء عن طريق اكتشاف يوتوبياه الخاصة فى هذه الأشياء ومن ثم اللواذ بها .

إنه يستبدل بموطنه القديم موطنا آخر أكثر رحابة وأكثر جمالاً . فمدينة (**النور**) التى (**تزخر بالأضواء**) تقابل مدينته القديمة التى اتخذ منها (**حجه ومبكاه**) . والتى ما فتئت تمنحه الأسى والرهبة والدموع ، وعينا حبيبته اللتان يحط بينهما (**جناح قلبه النزق**) **ويصفهما بقوله** :

«هدبهما وثير
خيرهما وفير»

تقابلان عينى فتاته القديمة اللتين (تخشيان النور فى النهار) . وتنضحان (بالجلال المر والأحزان) :

عينان سردابان
عميقتان موتا
غريقتان صمتا
فإن تكلمتا ..
تندتا تعاسة ولوعة ومقتا ..

وتنتفى المسافة الفاصلة بين الشاعر والطبيعة فيحل الشاعر فى مظاهر الطبيعة ويتحد بها :

لو أننا كنا كغصنى شجرة
. . . .
لو أننا كنا بشط البحر موجتين
. . . .
لو أننا كنا نجمتين جارتين
. . . .
لو أننا كنا جناحى نورس رقيقْ
. . . .

أى إن الطبيعة فى تجلياتها المختلفة قد صارت تحمل فى طيها بذرة التأليف بين العاشقين بعد أن كانت تحمل فى جزيئاتها القاتمة (الشتاء – البرد – الظلمة – الرعد) إرهاصاً عميقاً بالموت :

وحينما علقت كان البرد والظلمة والرعد
ترجنى خوفا ..
وحينما ناديته لم يستجب
عرفت أننى ضيعت ما أضعتُ

واختلاف طبيعة الرؤية فى الحالتين يكمن أساساً فى الفرق الكامن بين الإحساس بالواقع الثابت كما هو (**القرار**) وبين الرغبة الباطنة فى تجاوزه أو التحول عنه (**الخروج**) . ومن هنا يمتزج الحلم بالواقع حتى يجنح الشاعر إلى التساؤل فى شك عن حقيقة عالمه الجديد :

هل أنت وهم واهم تقطعت به السبل .
أم أنت حق ؟ !
أم أنت حق ؟ !

وقد يدرك الشاعر قسوة أن يحلم الإنسان بما ليس فى وسعه أن يمنحه الوجود الفعلى :

لو أننا ..
لو أننا ..
لو أننا .. وآه من قسوة (لو)
يا فتنى إذا افتتحنا بالمنى كلامنا

وقد يفقد القدرة فى النهاية على الحلم :

ماذا جرى للفارس الهمام ؟
انخلع القلب وولى هارباً بلا زمام .
وانكسرت قوادم الأحلام .

ولكنه يظل ينشد من يعيده للفارس القديم الذى فقده منذ أن (**داست فى فؤاده الأقدام**) و (**جلدته الشموس والصقيع**) لكى تذل كبرياءه وتقتل طموح أحلامه :

يا من يدل خطوتى على طريق الدمعة البريئة
يا من يدل خطوتى على طريق الضحكة البريئة
لك السلامْ
لك السلامْ
أعطيك ما أعطتنى الدنيا من التجريب والمهارة
لقاء يوم واحد من البكارة
. . . .
لا ليس غير (أنت) من يعيدنى للفارس القديم
دون ثمنْ

دون حساب الربح والخسارةْ

وتسيطر الروح الغنائية بشكل واضح على بنية القصيدة فى **(أغانى الخروج)** حيث تلعب الإمكانيات المختلفة لمحور الاستبدال دوراً بارزاً فى إنتاج الدلالة ، كما يلعب التراوح فى التنغيم بين الصعود والهبوط . وفى الإيقاع بين القوة والضعف ، وفى الطول وسرعة الأداء ، دوراً صوتياً لافتاً يشى بانبثاق الدلالة من الأثر السمعى لهذه الأصوات بتنويعاتها المختلفة .

ففى قوله من قصيدة (**الخروج**) :

لو مت عشت ما أشاء فى المدينة المنيرة
مدينة الصحو الذى يزخر بالأضواء
والشمس لا تفارق الظهيرة
أواه يا مدينتى المنيرة
مدينة الرؤى التى تشرب ضوءا
مدينة الرؤى التى تمج ضوءا

يلعب تكرار الصوت دوراً دلالياً متميزاً فى تصعيد الحالة الانفعالية إلى الدرجة التى نشعر عندها أن وقع هذه الكلمات موسيقياً (المدينة المنيرة – الرؤى – ضوءا) هو مناط إيقاعها الدلالى . حيث ترتبط أكثر من ظاهرة صوتية فى هذا المقطع بحالة (**الحنين الجارف**) أو (**الشوق المحموم**) إلى استشراف هذه اليوتوبيا .

وأبرز هذه الظواهر هى :

١ – التكرار .

٢ – قوة الإسماع فى أصوات الـ (و . د . ء) وهى الأصوات التى تميز المقاطع الأخيرة من الأبيات (مدينتى المنيرة – الظهيرة – تشرب ضوءا – تمج ضوءا)

٣ – طول الصوت فى المقطع المفتوح (ء . أ) فى البيتين الأخيرين على نحو يسمح للشاعر بالتعبير عن عاطفته الجامحة .

وفى قوله من قصيدة (**أحلام الفارس القديم**) :

الشمس أرضعت عروقنا معاً
والفجر روانا ندى معا

أو قوله :

وفى الربيع نكتسى ثيابنا الملونة
وفى الخريف نخلع الثياب نعرى بدنا

أو قوله :

يضمنا معاً طريق
يضمنا معاً طريق

يعمل طول الصوت وبطء الأداء فى (معا – بدنا – طريق) على أداء دلالة عاطفية مماثلة .

ومما لاشك فيه أن بعض الظواهر الصوتية تعتمد فى أساسها على الشخص المتكلم نفسه ، أو على حالة من حالات الانفعال التى تمر به . ومن هنا فإن ارتباط هذه الظواهر بدلالات نفسية معينه – لما يفرض على الباحث الاهتمام برصدها وتحليلها وربطها بالدلالات المختلفة التى تساعد على أدائها[٦] .

(٥)

يقول **صلاح عبد الصبور** نقلا عن أحد النقاد : إن عقل موجد الأساطير هو الأنموذج الأعلى لعقل الشاعر .

ويرى **توماس مان** أن الأسطورة هى أساس الحياة وهيكل الوجود اللازمنى ، والصيغة المقدسة التى تنساب فيها الحياة عندما تسير وراء خطوط اللاشعور .

ويلتقى الشعر والأسطورة فى إضفائهما على الزمن مزية خاصة تجعل الماضى مستقبلا دائما ، وقابلا لأن يكون حاضرا فى جميع الأوقات . ومن هذه الوجهة فإن الفنان الكبير – كما يقول **«إلياد»** يعيد صنع العالم عندما يحاول رؤيته كما لو لم يكن هناك زمن ولا تاريخ . وهو بهذا يكاد يشبه الإنسان البدائى . إن الرؤية الشعرية التى تعتمد على عنصر الأسطورة تعثر فى الواقع على أشكال تبدو كما لو كانت حلماً لا يمت بأى صلة **إلى** العنصر العادى **المألوف** ، **وبهذا تعمل على أن تعيش «الفانتازيا»** فى الواقع نفسه فتكمل لها الدورة الخيالية ، وتكون عالما جديداً ترقد فى داخله المظاهر الموضوعية للواقع جنباً إلى جنب مع لب الأسطورة الخرافية . وتعود طبيعة هذه الرؤيه إلى جهد شخصى للفرد الذى يوظف خياله بحثاً عن **أفضل الوسائل الواعية للتعبير** عن كشف الواقع الذى تتلقاه حواسه ، على نحو يعد وثيق الصلة بالمعرفة المنطقية والقلق الميتافيزيقى معاً .

وفى قصيدتى (**مذكرات الملك عجيب بن الخصيب**) و (**من مذكرات الصوفى بشر الحافى**) يستدعى الشاعر عنصرى الأسطورة والتراث الشعبى للحديث عن بعض شواغله وهمومه الفكرية ، ويلجأ إلى (**القناع**) كمدخل إلى عالم الدراما الشعرية . **والدافع إلى استعمال** الأسطورة فى الشعر عند صلاح عبد الصبور ليس هو مجرد معرفتها ولكنه محاولة إعطاء القصيدة عمقا أكثر من عمقها الظاهر . ونقل التجربة من مستواها الشخصى الذاتى إلى مستوى إنسانى جوهرى ، أو هو – بالأحرى – حفر القصيدة فى التاريخ .

والملك (**عجيب بن الخصيب**) شخصية فولكلورية ورد ذكرها فى إحدى قصص (**ألف ليلة وليلة**) ، حيث نشهده صعلوكا خرج عن ملكه إذ أدركه السأم فطمح إلى السفر للفرجة فى البلاد والتعرف على الناس . وقد حاول الشاعر أن يصف حال (**عجيب بن الخصيب**) هذا قبل رحلته التى حولته أهوالها من ملك إلى صعلوك . إذ نما فى بلاط ملكى ملئ بالتخليط فى كل شئ ؛ التخليط من الأنساب ، إذ لا تصح نسبة الولد إلى أبيه ، والتخليط فى الأفكار . إذ يزدحم بالفلسفة والحذلقة . ثم ها هو ذا يشهد الشر ويقترفه . فلا يكاد يجد له طعماً . إن هذا البلاط هو صورة للكون ، وليس الملك الأب الميت إلا صورة لسيادة القوى العليا على المجتمع . وها هى ذى القوى العليا تسلم الروح . تاركة الإنسان ليواجه الكون وحده باحثاً عن الحقيقة ، بقدر من

السفسطة وقليل من الخبرة . وتبدأ رحلة هذا الإنسان بحثاً عن الحقيقة ، إنه يبحث عنها فى الجنس وفى المخدر وفى الحلم ، ثم يجد أن الحقيقة الوحيدة القاسية فى النهاية هى أن الإنسان قد سقط كما يسقط البهلوان فى الشبكة :

ياخدام القصر ... وياحراس .. وياأجناد
.. ويا ضباط ... وياقادة
مدوا حول الكرة الأرضية نسج الشبكة
كى يسقط فيها ملككم المتدلى ..

. . . .
سقط الملك المتدلى جنب سريره

والشاعر يستخدم الحلم عنصرا شعريا فى القصيدة ، حيث تتبع الصور فيه نهجاً من التداعى اللفظى والمعنوى معاً . وهذا المنهج نفسه هو الذى نجده فى بعض الأحلام التى حكاها لنا **فرويد** فى كتابه الكبير **(تفسير الأحلام)** فحين يرى الملك عجيب بن الخصيب نجم الدب القطبى ، يذكر حيوان الدب ، ثم ما تلبث صورة نجم الدب أن تتحول إلى صورة حيوان الدب ، ثم يخطو حيوان الدب نحوه ليأكله أو يعلقه بين فكيه . إن خوف السقوط ماثل دائما فى ذهن الملك المخلوع القلب . وفى قصيدة**(مذكرات الصوفى بشر الحافى)** يستخرج الشاعر التيمة من القصة التاريخية ويعيد عرضها على تجربته الخاصة ، بغية إكساب هذه التجربة بعدها الموضوعى .

ويعترف **صلاح عبد الصبور** بأن هذه القصيدة قد استدعاها سطر واحد ورد ذكره فى أحد كتب الطبقات . وربما ذكرنا هذا السطر بقولة **سارتر** المشهورة **«الآخرون هم الجحيم»** ، مما يوحى أن لكلتا التجربة الصوفية والتجربة الوجودية أصولاً قد تكون واحدة ، حيث تمثل كلتاهما تجربة فردية خاصة ، تهدف إلى تحقيق الذات الإنسانية ، وإن اختلفت وسيلة الصوفى عن وسيلة الوجودى فى ذلك . فالصوفى يسعى إلى نيل الحرية الحقيقية عن طريق **(نفى الذات)** والانقطاع عن أسباب الحياة . والتجربة الصوفية بذلك تأكيد للوعى ينطوى على فقدان كامل للشعور بالأنا ، بعكس التجربة الوجودية .

والرؤية الصوفية فى قصيدة **(مذكرات بشر الحافى)** تهدف إلى دمغ الإنسان والوجود بالعقم والتحلل . والسوق فى مذكرات **(بشر الحافى)** هى كالبلاط الملكى فى مذكرات **(الملك عجيب بن الخصيب)** ، تمثل صورة مريضة للكون . تقوم على العناد والزيف :

ونزلنا نحو السوق أنا والشيخ
كان الإنسان الأفعى يجهَدُ أن يلتف
على الإنسان الكركى
فمشى من بينهما الإنسان الثعلب
عجباً ...
زورُ الإنسان الكركى فى فك الإنسان
الثعلب
نزل السوق الإنسان الكلب
كى يفقأ عين الإنسان الثعلب
ويدوس دماغ الإنسان الأفعى
واهتز السوق بخطوات الإنسان الفهد
قد جاء ليبقر بطن الإنسان الكلب
ويمص نخاع الإنسان الثعلب

ويعتمد الشاعر فى هاتين القصيدتين على أكثر أشكال الحركة السياقية تعقيداً ، حيث تتألف القصيدة من عدة حركات ، وهذه الحركات تتضمن مشاهد من شأنها أن تجسد الحدث فى إطار زمانه ومكانه الخاصين تجسيداً يتبلور من خلاله هذا التفاعل الحى بين أطراف الصراع المختلفة . وقد تدق الصلة فيما بين هذه المشاهد أحياناً إلى حد كبير .

وتلعب كثير من المفاعلات الدرامية ، كالحوار ، والتقاطع ، والمزج ، وتعدد الأصوات ، دوراً وظيفياً متميزاً ، يساعد على تنامى الرؤية الدرامية العامة وبلورتها فى القصيدة ، والوصول بها إلى ذروة التكثيف الشعرى وفاعلية الأداء .

ومها اختلفنا حول الرؤى والدلالات التى تطرحها قصائد هذا الديوان فسوف يظل **صلاح عبد الصبور فى وثيقته الحزينة (أحلام الفارس القديم)** شاهداً على عصره بكل ما يموج به من التخليط والعشوائية والزيف . وسوف تظل **قصائد الديوان شهادة إدانة لهذا العصر** وإنسان هذا العصر على السواء .

مراجع البحث

(١) صلاح عبد الصبور . حياتى فى الشعر . بيروت ١٩٦٩ . ص ١١٩ .

(٢) د . صلاح فضل . نظرية البنائية فى النقد الأدبى . مكتبة الانجلو المصرية . ١٩٨٠ ص ٣٩٣ .

(٣) انظر تعريف صلاح فضل لما سماه ظاهرة (التدويم) . ظواهر أسلوبية فى شعر شوقى . مجلة فصول . يوليو ١٩٨١ . ص ٢١١ وما بعدها .

(٤) انظر ترجمة محمد عبد الله الشفقى لهذه القصيدة عن الإنجليزية . مجلة الشعر ، العدد التاسع . سبتمبر ١٩٦٤ . ص ٨٤ - ٨٦ .

(٥) محمد عبد الله الشفقى : أحزان الفارس - مجلة الشعر . العدد التاسع . سبتمبر ١٩٦٤ . ص ٨٦ .

(٦) د . عبد الرحمن أيوب : أصوات اللغة - الطبعة الثانية ١٩٦٨ . مطبعة الكيلانى ص ١٤٨ - ١٤٩ بتصرف يسير .

(٧) صلاح عبد الصبور : حياتى فى الشعر - بيروت ١٩٦٩ . ص ٩٩ .

(٨) د . صلاح فضل : منهج الواقعية فى الإبداع الأدبى - الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٨ . ص ٣١٢ .

(٩) المصدر السابق ص ٣٠٩ . ص ٣١١ .

(١٠) صلاح عبد الصبور : حياتى فى الشعر - بيروت ١٩٦٩ . ص ١٠٠

(١١) المصدر السابق ص ١٠١

(١٢) المصدر السابق ص ١٠٢ .

(١٣) المصدر السابق ص ١٠٢ .

(١٤) د . محمد مصطفى هدارة . النزعة الصوفية فى الشعر العربى الحديث - مجلة فصول ، يوليو ١٩٨١ . ص ١١٤ .

الإبحار في الذاكرة

وصيرورة شاعر كبير

محمد بدوى

١ ـ ١

يتيح ديوان « الإبحار فى الذاكرة » للناظر فيه ـ باعتباره آخر دواوين صلاح عبد الصبور ـ فرصة تأمل فى صيرورة شاعر كبير ، راد مع رفاق له طريقاً صعبة ، ملأى بالخطر والأشواك والمزالق ، متحملاً فيها الكثير الكثير من العناء والعنت . ولقد أفاء الشعر على محبه فوضعه موضعاً لا يؤمل فيه إلا محب وامق ، على نحو جعل الشاعر يرى كل شئ بدداً إلا مولاه الشعر ، الذى سلم له من كل سعيه الخاسر . ولقد اكتملت رؤية الشاعر بصدور ديوانه « الإبحار فى الذاكرة » ، وأصبحت بنية شعره فى انتظار من يدرسها ويحددها ، متوسلا لذلك بأدوات البحث العلمى التى تتيحها إنجازات النقد الطليعى الحديث ، والتى ترى فى شعر الشاعر نسقاً علائقياً من التحولات المتشابكة ، التى تسلم نفسها لأدوات الناقد باعتبارها دليلاً بالغ التعقيد . هذا الدليل المعقد صعب المسالك لا يمنح نفسه إلا من خلال الكشف عن العلاقة الحميمة التى تستبطن النص ، وتتوسل بإنجازات علم اللغة الحديث فى الكشف عن القوانين الداخلية له ، وصولاً إلى رؤية العالم World Vision الكامنة[1] فى طبقات النص ، والمتجاوبة مع كيفيات القول الشعرى .

ومن المهم قبل أن نبدأ الحديث عن آخر دواوين الشاعر ، أن نقرر ـ بادئ ذى بدء ـ أن هذا الديوان يجمع عدداً من النصوص التى تكون نصاً كبيراً ؛ أى بنية ، وأن هذه البنية لا تخرج عن بنية شعر الشاعر ، منذ أن أصدر ديوانه الأول « الناس فى بلادى » . فالاختلاف بين « الناس فى بلادى » ، و« الإبحار فى الذاكرة » ، اختلاف دالٌ على تحولات بنية واحدة ، لا على اختلاف بنيوى . ومن هنا يمكن القول إن نصوص الشاعر تتراكم لتكوّن بنية دالة ، تحتوى على نسق من القول ، يفضى إلى دلالة محددة وأن هذه البنية تتضمن « الوحدة والصراع » معا . ولا يمكن درسها بعيداً عن جدلها الداخلى .

٢ ـ ١

يحتوى الديوان ، الصادر فى عام ١٩٧٩ عن دار الوطن العربى فى بيروت ، علىً قصائد كتبت بين عامى ١٩٧٣ و١٩٧٨ ؛ وهى قصائد تتفاوت فى طولها وفى أهميتها ؛ وتضم سمات شعر صلاح عبد الصبور المتفاعل مع نفسه وحركة وطنه وتغيرات مجتمعه . وهذه القصائد هى : إلى أول جندى رفع العلم فى سيناء ، إلى أول مقاتل قبّل تراب سيناء . الشعر والرماد ، انتساب ، حوار ، الخبر ، الموت بينهما ، الإبحار فى الذاكرة ، تكرارية ، ليلية ، شذرات من حكاية متكررة وحزينة ، إجمالى القصة ، تجريدات . وسوف نتعامل مع قصائد هذا الديوان باعتبارها نصاً أدبياً واحداً . وعلى هذا فإننا نقسم الديوان إلى ست حركات ، تمثل كل حركة أحد علاقات الديوان . وهذه الحركات هى :

الحركة الأولى : قصيدتا **« إلى أول جندى رفع العلم فى سيناء »** ، **« إلى أول مقاتل قبل تراب سيناء »** ؛ علاقة الشاعر / الوطن .

الحركة الثانية : قصيدة **« الشعر والرماد »** ؛ علاقة (الشاعر / الشعر) .

الحركة الثالثة : قصيدة **« حوار »** ؛ علاقة (الشاعر / المدينة) .

الحركة الرابعة : قصيدتا : **« شذرات من حكاية متكررة وحزينة »** ، **« إجمالى القصة »** ؛ **علاقة** (الشاعر / المرأة) .

الحركة الخامسة : قصيدة **« الموت بينهما »** ؛ **علاقة** (الشاعر / الله) .

الحركة السادسة : قصائد : **انتساب** ، **الخبر** ، **الإبحار فى الذاكرة** ، **تكرارية** ، **ليلية** ، **تجريدات** ، علاقة (الشاعر / الآخرون) .

ومن الواضح أن المحور هو **« الشاعر »** ، وكأنه مركز دائرة تضحى العناصر الأخرى مجرد علامات تدور فى فلكها .

٣ ـ ١

تحاول هذه القراءة أن تتعرف على بنية هذا الديوان فى سياق شعر الشاعر . وهى لذلك تجهد فى الربط بين العناصر التكوينية التى يضمها الديوان وخصائص القول الشعرى ، مع التسليم بأن درس «**رؤية العالم**» لدى شاعر معطاء **كصلاح عبد الصبور تتطلب** ، أول ما تتطلب ، استقراءً تجريبياً صبوراً وطويلا لظواهره الجمالية وخصائصه البنائية ، مع الكشف عن العلاقة الجدلية بين القول وكيفياته . وهى لذلك تعنى الفهم المحايث للشعر والمسرح الشعرى والكتابات النظرية حول الشعر لصلاح عبد الصبور . إن الكشف عن «رؤية العالم» ـ فيما أرى ـ مغامرة صعبة . لكنها محسوبة ، وهى تعنى شكلاً راقياً من أشكال التحليل الأدبى ؛ إذ هى تتوسل من خلال علاقات النص إلى «**الموقف من العالم**» ، دون أن تعبر تخوم النقد الأدبى إلى مجالات التحليل السوسيولوجى . وهى حين تتحرك من النص إلى معطيات علوم الاجتماع والاقتصاد السياسى والتاريخ ، تجد نفسها ، ومعها الناقد ، فى منطقة علم اجتماع الأدب . ومن المؤسف أن الأبحاث السوسيولوجية ، والسياسية والاقتصادية فى بلادنا مازالت تتعثر ، قانعة بنتائج عامة . مما يجعل مهمة عالم اجتماع الأدب جد عسيرة .

ومن المهم أن أؤكد أن هذه الدراسة المحدودة تقدم محض تخطيطات أولى لدرس رؤية العالم لدى صلاح عبد الصبور دون أن تزعم لنفسها أكثر من ذلك .

٢ ـ ١

لا يضيف الديوان الأخير جديداً إلى دواوين الشاعر السابقة . ولا يعنى هذا أن الشاعر يكرر نفسه ، بقدر ما يعنى أن رؤيته قد اكتملت وأضحت محددة القوام ، بعد أن أصدر عدداً كبيراً من الدواوين والمسرحيات وكتب الدراسات والخواطر ؛ فقد استطاعت هذه الإصدارات أن تقدمه صائغا لرؤية تتميز بالأصالة والجدة ؛ رؤية كونتها تجربة عريضة ممتدة ، متماسكة وذات حضور قوى فى شعرنا الحديث . وفى رأيى أن الولوج إلى درس هذه الرؤية ينبغى أن يتم من خلال باب رئيسى هو «ذات الشاعر» . قد تتعدد المداخل وقد يختلف الدارسون فى كيفية اقتناص الدلالة المركزية لعبد الصبور ، إلا أن تعدد المداخل أو اختلافها يقود فى النهاية إلى الذات ؛ ذات الشاعر المتميزة عن ذوات الآخرين ، التى ترى العالم رؤية أصيلة لا تعتمد على معطيات العالم الخارجى كما هى فى تجسدها العينى ، بل على ما تصوغه هى من صياغة جديدة . هذه الصياغة الجديدة لمعطيات العالم والواقع ، تبتكر قانونها الخاص ، مبتعدة عن قانون الواقع بقدر اقترابها من قانونها الداخلى . بيد أن هذا الابتعاد عن قانون الواقع لا يعنى إلا أنها «واقع مختلف» . وقد يكون مضاداً . ومن هنا يمكن القول إن هذا الواقع المختلف عن الواقع فى شكله الغفل المتبدد هو . على التحديد . موقف منه وشاهد عليه .

ولا تبدو هذه الذات Subject [٢] ـ رغم تميزها ـ قافزة فوق معوقات الواقع ، كى لا تبدو متسربلة بتعال كونى ، يضعها فى مستوى ذات الله الخالقة ؛ إن هى إلا ذات إنسان مهزوم . مجذوذ الأصابع ، مطارد بلعنة ميتافيزيقية ، وهى لذلك تحيا فى زمن مكرر :

الليل الليل يكرر نفسه
ويكرر نفسه
والصبح يكرر نفسه
والأحلام ، وخطوات الأقدام ...

إن مأساة إنسان صلاح عبد الصبور تكمن فى اغترابه عن نفسه وعن الله وعن الآخرين . وفى قصيدة «الموت بينهما» من هذا الديوان . ما يضعنا وجها لوجه مع هذا الاغتراب .[٣]

٢ ـ ٢

تضعنا قصيدة «الموت بينهما» : مباشرة فى عالم الأسطورة بكل ما فيه من غنى وثراء وتراكم ، وعلى وجه التحديد فى أسطورة شهيرة ، هى أسطورة الرفض لمشيئة الخالق التى استلهمتها قصائد ضخمة من قبل فى **الفردوس المفقود لميلتون حتى العقاد وأمل دنقل** فى ديوانه «**البكاء بين يدى زرقاء اليمامة**» . ونحن ـ فى قصيدة الموت بينهما ـ نستمع إلى صوتين ، أولهما هو صوت الله ، وتسميه القصيدة «**صوت عظيم**» ، **وثانيهما هو صوت آدم الإنسان ، وتسميه القصيدة «صوت واهن»** . ومن خلال هذين الصوتين تلوح لنا ثنائية ضدية تتبدى ـ أول ما تتبدى ـ فى الصفتين اللتين ألحقتهما القصيدة بالصوتين : عظيم / واهن ، بادئة بهذه الآية القرآنية :

والضحى
والليل إذا سجى
ما ودَّعك ربك وما قلى
وللآخرة خير لك من الأولى
ولسوف يعطيك ربك فترضى

فيرد «الصوت الواهن» متسائلا :

أين
أين عطائى يارب الكون
هأنذا أتعثر بين البابين
هأنذا أسقط فى المابين
قربت . فأعطيت
حتى بللت الشفتين بماء التسنيم
وأنبتَّ الريحان على الكتف
ثم منعت

أى أننا أمام «**رجل يوحى إليه**» ، يسمع صوتا عظيما مقدساً ، يقسم قسماً مقدسا بلحظتين مختلفتين ، هما الضحى والليل ، مؤكداً «لعبده» أنه لم يودعه ، واعداً إياه بالعطاء . وهذا الرجل ، الذى يسمع صوت الله المقدس ، متعثر بين القرب والبعد ، والعطاء والمنع ، وهو رجل عبد . أعنى أن العلاقة بينه وبين الله هى علاقة عبد بخالقه ، مما يشى بجو التصورات الإسلامية ، حيث الله قوة مفارقة ليس كمثلها شئ ، على النقيض من الرؤية المسيحية التى تجعل العلاقة علاقة أب / ابن . على

أن هذا العبد متميز ؛ إذ يتلقى وحيا من الله عن طريق وسيط ؛ عن طريق ملاك منقاره ذهبى ، يوافيه فى أعقاب الليل المسحور ، وفى ألم كاللذة ينتزعه من بين ندامى «دار الندوة» ، يرفعه منهوكا شتيت الروح . ثم يخص به حتى يلقيه فى بطن الغار.

وكلما أمعنا فى قراءة هذه القصيدة ، اتضحت لنا الصورة رويداً رويداً ؛ فنحن مع وسيط من الله يجئ فى هيئة ملاك ذى منقار ذهبى ، إلى عبد يغشى **«دار الندوة»** **فيأخذه من بين الندامى ويلقيه فى «الغار»** . وتتضح سمات العلاقة بينهما عندما تقول لنا القصيدة إن العبد **يطول مكوثه مرتعدا ، متخيلا أنه «نسى منسى» . ثم تسحقه الوطأة** النورانية ، فيجعلها سراً مختوماً بين القلبين :

ثم يتحدث الصوت العظيم :

وعلم آدم الأسماء كلها
ثم عرضهم على الملائكة ،
فقال :
أنبئونى بأسماء هؤلاء إن كنتم صادقين
قالوا :
سبحانك ، لا علم لنا إلا ما علمتنا
إنك أنت العزيز الحكيم
قال :
يا آدم أنبئهم بأسمائهم ...

وهذه الآيات التى تقدمها القصيدة من سورة البقرة ، تتحرك فى سياق آخر مختلف ؛ فقد نفذ آدم أمر ربه وأخبر الملائكة . وفى معرفة آدم للأسماء ما يؤكد أن الله محيط بكل شئ : **(فلما أنبأهم بأسمائهم ، قال ألم** أقل لكم إنى أعلم غيب السموات والأرض ، وأعلم ما تبدون وما كنتم تكتمون) ـ ٣٣ سورة البقرة ـ لكن القصيدة تقف عند عبارة **(يا آدم أنبئهم بأسمائهم)** لكى تضع آدم فى صورة أخرى مخالفة لما جاء فى السورة القرآنية ؛ ففى القرآن قام آدم بما طلبه منه خالقه ، فكانت معرفته بالأسماء إشارة إلى قدرة الله وتميز آدم **(وإذ قلنا للملائكة اسجدوا لآدم فسجدوا ، إلا إبليس أبى واستكبر وكان من الكافرين)** ـ ٣٤ / البقرة ـ وفى القصيدة يرفض **«الصوت الواهن»** أمر ربه رفضاً مهذباً :

لا . لا .
لا أجرؤ يا رباه
وكيف أسمى كل الأسماء

وآدم لا يرفض أمر ربه إباءً وكبراً كإبليس [٤] ، وإنما يرفضه لأن **علاقته بربه قد فقدت ما كان لها من قداسة بسبب نكوص الإنسان عن** دوره ، فى المجابهة الصريحة .

.. فأنا منذ زمان ، مذ هجرتنى شمس عيونك
وألفت الظل الرواغ
اتخفى أحيانا تحت جدار التشبيه
أو فى جحر التورية وشق الإيماء
أحيا لا أحيا
لكنى أنثر أشلائى كل صباح
وأجمعها كل مساء
أتحسسها ... أحصيها ، أحمد فطنتى الصفراء
(أن أبقتنى حياً حتى اليوم)
حتى ينعقد برأسى النوم
أو الإغماء

لقد هجر الله عبده ، وتخلت عنه شمس عيونه ، تاركة إياه فى الظل ، يحيا حياة مفرغة من المعنى الحق للحياة ، متوسلة بفطنة صفراء ، متخفية فى التورية والإيماء ، فيحدث الشرخ الداخلى ، وينقسم الإنسان على نفسه :

ماذا تبغينى .. يا رباه ؟
هل تبغى أن أدعو الشر باسمه
هل تبغينى أن أدعو القهر باسمه
هل تبغينى أن أدعو بالأسماء الظلم ، وتملق
القوة ، والطغيان ، وسوء النية ، والفقر
الروحى ، وكذب القلب ، وخدع المنطق ،
والتعذيب ، وتبرير القسوة ، والإسفاف العقلى
وزيف الكلمات ، وتلفيق الأنباء ...

لقد رفض آدم «صلاح عبد الصبور» أمر ربه ؛ إذ فى إنفاذه مجابهة صعبة وخطرة مع العناصر التى صنعت القهر والظلم وتملق القوة والطغيان وغيرها من مساوئ الواقع وتجاوزات مؤسساته .

«أخرج منها فإنك رجيم
أخرج منها فإنك رجيم»

فيرد «الصوت الواهن» :

دثرينى ، دثرينى
زملينى ... زملينى
وخذينى بين نهديك وضمينى فلا يجد ...
الصوت الإلهى طريقاً لصماخى وعيونى

لقد شوهت العلاقة المقدسة ، وخرج آدم من الجنة رجيماً ملعوناً ، وليس له من مهرب سوى أنثاه ـ الأرض ، يجد فى صدرها ملجأ يلوذ به من الصوت الإلهى الذى يطارده .

وحين يلحق بعلاقة الله ـ الإنسان كل هذا القدر من التشويه ، يمضى الإنسان فى الأرض منقسماً على نفسه ، وحيداً متلفعاً بأحزانه ، يلقيه ضجره إلى البحر فلا يجد أمامه سوى أن يهمس للموج بأفانين القصص المنحولة ، أو يقدم نفسه لأشجار الغابات قطباً ، وإعصاراً عاصفاً ، واقتداراً ، بيد أنه يستشعر ، إذ «يهبط ظله فى ظله» ، أن ثنايا الزبد البيضاء تفتر مبتسمة فى سخرية ، وأن أشجار الغابات والجبل المتوحد يتحدثان عن سوء أحواله ، فيصرخ :

آه ضقت بحالى ، بأكاذيبى ضقت
لو يلتف على عنق أحد الحبلين
حبل الصدق
أو حبل الصمت .[قصيدة الخبر ص٥٠]

٣ ـ ٢

كيف تكون العلاقة ـ فى هذه الوضعية ـ مع العالم ، المعينة . الشعر؟ لقد فقد الإنسان ربه ، فواجه العالم وحيداً محملاً بخطيئة عصيانه ، فاقدا القدرة على الفعل . ومن ثم تبدو له المدنية قائمة سوداء مُحْبِطة ، ترفضه وتوصد أبوابها فى وجه الأغراب . إنها بالنسبة إليه مسرح فعله المفرغ من الإنسانية ؛ مسرح يقهره ويشيئه ، فيضحى محض قطعة من قطع المشهد فى عروضها اليومية :(٥)

نصبت مرة على مفارق الطرق
محدودباً أمرت أن أقف
أخذت شكل حجره
فليلة ، ليستريح ظهره لظهرها مسافر مرهق
وليلة ليركز المحارب المزهوُّ فى مدى الأفق
على عظامى المكوره
رايته المنتصره

إن أشكالاً من القهر تجابه الإنسان ؛ منها أن محاربا يجعل من عظامه شيئا يغرس فيه راية انتصاره . لقد تشيأ الإنسان فهو مسلوب الإرادة ، مغلول اليد عن عمل أى شئ يحقق به ذاته الإنسانية . وها هو ذا يغدو مرة شجرة ، ومرة مرآة ، ومرة مقعداً ، أو مصعداً ، أو مكبراً للصوت . وهى ظلال تتجاوب مع دراسات علم الاجتماع الحديث ومع رؤى بعض الفلاسفة المحدثين ، ممن يرون فى العصر تراجعاً عن قيم إنسانية أجهضتها سيادة الآلة وتضخم مؤسسات الرقابة .(٦)

فى هذا الإطار يبدو الزمن شيئا بشعا رهيبا ، يبتلع الزامر والمزمار . ويغدو الانفلات منه شيئايقترب من المستحيل . وليس أمام الإنسان سوى الحب الذى لا يفلت من يد الزمن الرهيبة ، برغم أنه الملاذ الوحيد الذى يلوذ به الإنسان . أما الشعر فهو الشئ الوحيد الذى يحقق للشاعر بعضا من عزاء عن جفاف العصر واغتراب الإنسان ؛ فبه يتواصل الشاعر مع الآخر عبر لغة مشتركة ، وبه يمنح الإنسان للإنسان شيئا من جسمه ؛ إنه فعالية مركزية للشاعر ، صوته وظله فى ركام الأيام المتشابهة المعنى ، الضائعة الأسماء ، ولنتذكر أن الشاعر يقول عن شعره فى ديوان «أقول لكم» :(٧)

لم يسلم لى من سعيى الخاسر إلا الشعر
كلمات الشعر
عاشت لتهدهدنى
لأفرّ إليها من صخب الأيام المضنى .

وإذن فالشعر ملاذه من صخب الأيام ، يفر إليه حين تدهمه أشياء العالم القاسية . وهو الشئ الذى يستطيع بواسطته أن يحيى تذكاراته حتى ولو كانت سوداء كابية ، تنضح بالمرارة والحزن ، وتفيض بالخيبة والإحباط . وهو أخيراً أداة تواصله مع الآخر ؛ الأداة التى تمنحه القدرة على صوغ شهوته لإصلاح العالم الذى لا يعجبه .

٤ ـ ٢

وإذا كان الشعر يخلق العالم الذى يفر إليه الشاعر ، لائذاً به من جهامة الواقع ، فإن ثمة سببا موصولا بين الشعر والحب . وبمعنى آخر نستطيع القول : إن الشعر مرتبط بالحب . وفى فرحة الحب يتقدم الشعر ، فيضحى شكوى الحبيب وفرسه التى تعبر به إلى الحزن والفرح معاً ، أى يضْحى معبراً تعبر عليه ذكريات الشاعر السوداء ، وهمومه وأشواقه حين كان غياب الحب يعنى حضور الرماد .

وفى الحب يسود المناخ الصوفى ، وتقترن الحبيبة بالطلسم ، ويقترن الكشف بالإخلاص والحضور ، فإذا بالعاشق يهتف : ربى ... ما هذا النور . ويسبق الحب عادة طقوساً تشبه الطقوس الدينية ، يبتهل فيها العاشق متوجهاً بالدعاء إلى أشياء العالم :

ياليل ... ياليل ... ياعين
داوينى أيها الغيمات الفضية
يا نجم الليل !
يا نجم الليل ، امسح ظهرى بأشعتك البلورية
حتى أبدو مصقولا فى آخر هذا الليل
حين تلامسى إصبعها الوردية

وبقدر ما يحمل حديث الشاعر لليل من ظلال ، تومئ إلى شوقه للتواصل مع المجرد ، فإن هذا الحديث يشى باغترابه الذى يصل إلى حد تشويهه ، إذ تدهسه الأقدام والأفكار الهمجية ، ويصبح الحب هنا تواصلاً إنسانياً ، يعيد له نضارته . على أن هذا الحب ينطوى على تضاد جلى ؛ إذ العاشق يواجه الفرح ، وهو يستشعر الحزن والوحدة ، أو على حد تعبير القصيدة (وحيدا حزينا أواجه عينيك ، وحيدا حزينا أواجه كفك .. وحيدا حزينا أواجه فرحة حبك ..) . إن الحب يحمل جرثومة هلاكه ؛ إذ أنه ـ شأنه شأن كل شئ إنسانى ـ تحوطه علائق وشروط ، لا يستطيع الانفلات من إسارها ؛ وهو إذ يجهد لتجاوز هذه العلائق ، فإنه يخوض معركة رهيبة ، تنتهى دوما بأن يحمل سمات العلائق التى أحاطته ؛ وهذا معناه أنه يصطبغ بلون ظروف نشأته ، ويتأثر بإمكانيات الحبيبين ، وطبيعة الظروف التى جمعتهما معا . فى ديوان سابق كان الشاعر يرجع إخفاق الحب إلى الزمان ؛ أى العصر ، وطبيعته التى جعلت الحب يختنق بالفطانة ، لكن ترى أيطمع الشاعر إلى شكل أرق للحب ، يتجاوز به هذا اللون من الحب العصرى ، أم أنه يحن إلى شكل آخر مختلف ، يكون فيه الحب نظرة ، فابتسامة ، فسلاما ، فكلاما فموعدا فلقاء ؟ لا يقدم ديوان الإبحار فى الذاكرة إجابات عن هذه الأسئلة ؛ إذ الشاعر قد طرحها فى وقت سابق ، كان فيه العاشق أوفى فتيان القرية فى الحب ، وشجاعة قلبه مروية ؛ أما فى هذا الديوان فهو يتحدث عن الحب المجهض ، وكأن الطبيعى أن يجهض الحب ، ويختزل فى قصيدة صغيرة بعنوان «إجمالى القصة» :

وتفرقنا ...
لا تسألنى : ماذا يحدث للأشياء
إذ تتصدع
أو للأصداء
إذ تهوى فى الصمت المفزع

إن الحب ، وإن كان ملاذ المهزوم فى شعر صلاح عبد الصبور ، لا يستطيع أن يصمد أمام رياح العصر المدمرة . فينحسر ماؤه ولا يبقى للائذ به سوى ابتعاث الذكرى ومعاناة الإبحار فى الذاكرة ، حيث يحاصر المبحر بالعقبان ، والصوت الآمر له ، أن يقدم قربانه للبحر الغاضب ، فلا يجد مناصا من العودة ، مرتديا أردية الحكمة : **« لا تبحر فى ذاكرتك قط »** .

وإذ يحاول الشاعر أن يمارس وجوده فى الحب والشعر ، لا يبقى له إلا مشاعره تجاه الوطن[٨] . (الذى يتبدى ، فى هذا الديوان ، علاقة رومانتيكية غائمة) ، التى تقف عند الحب العاجز الشجى ؛ إذ ذاك لا يكون هناك سوى باب واحد يمكن أن يلجه المتعب المخيب الأمانى ، هو باب الله :

يارب ! يارب !
أسقيتنى حتى إذا ما مشت
كأسك فى موطن إسرارى
ألزمتنى الصمت . وهذا أنا
أغص مخنوقا بأسرارى

وهكذا ينتهى « **الإبحار فى الذاكرة** » لتنغلق الدائرة ، ويشير إلى أن الشاعر يرى التاريخ دائرة مركزها الذات ، تبدأ بالفرار من الله لتنغلق بالعودة إليه .

١ ـ ٣

يتخلى **صلاح عبد الصبور** فى آخر دواوينه عن عدد كبير من وسائله التعبيرية التى أتقنها فى دواوينه السابقة ، مكتفيا بعدد محدود منها . مما ثبت نجاحه وذاع وانتشر . على أن كثيرا من الوسائل التى تخلى عنها ، تمثل ـ فى نظرى ـ أنضج وسائله التى عركها وطوعها لرؤيته . ويكفى أن نعرف أن من هذه الوسائل وسيلة مهمة كالقناع ؛ وهى التى استخدمها الشاعر من قبل فى عدد من قصائده المدوية ، **« كالملك عجيب بن الخصيب » و« مذكرات الصوفى بشر الحافى »** فى **« أحلام الفارس القديم »** ، وبعض أعماله المسرحية الأخرى . وكذلك تخلى الشاعر عن القصيدة ذات الأصوات المتعددة ، وهى التى تضم أكثر من صوتين ، وكان قد بدأها فى **« الناس فى بلادى »** فى قصيدة **« رحلة فى الليل »** ، ووصل بها إلى قمتها فى قصيدة **« الظل والصليب »** من ديوانه **« أقول لكم »** . وهناك وسيلة أخرى كانت قد نضجت فى قصيدة **« المرأة والشمس »** من ديوان **« تأملات فى زمن جريح »** ، وأعنى بها المفارقة التى تتكئ على التوازى بين الشمس والمرأة ؛ إذ تتوازى حركة المرأة مع حركة الشمس فى أسلوب رمزى يبرز أفول امرأة وحيدة عجوز .

وفيما أرى فإن ديوان « **الإبحار فى الذاكرة** » هو أكثر دواوين الشاعر غنائية ، وأكثرها التصاقا بذاته . ولا يعنى هذا أن الصلة منبتة بين الديوان الأخير والدواوين السابقة عليه ، وإنما يعنى أن الشاعر قد اقتصر فيه على عدد محدود من الوسائل التى ابتدعها أو استعارها . وهذا الاقتصار مرتبط بالحركة الأخيرة من تحولات البنية الشعرية لديه ؛ إذ يمكن القول : إن النص الشعرى فى هذا الديوان يميل إلى سيادة القصيدة الغنائية . وهو بقدر هذا الميل يبعد عن الوسائل التشكيلية التى تمثل أحد مستويات البنية المتراكبة المتداخلة . التى تألقت ووصلت إلى ذروتها فى الحركة الثانية من تحولات البنية الشعرية ، فى دواوين أحلام الفارس القديم وشجر الليل وتأملات فى زمن جريح ؛ وفى مسرحياته الشعرية جميعها .

٢ ـ ٣

يقدم الإبحار فى الذاكرة عالماً موغلاً فى الذات ؛ فهو أكثر دواوين **صلاح عبد الصبور** إيغالاً فى عالم خاص ذاتى ، يبدأ من تهدم العلاقة بالله ثم مواجهة العالم الموبوء الذى لن يبرأ . وإذا كان الإنسان فى وطأة عنائه وشقائه يجأر طالبا الموت ، فإن ذلك ينبغى ألاّ يخدعنا . فنظن أن الشاعر يرى الموت حلا . إنه يجأر طالبا الموت حين تنغلق دونه السبل . وتثقل الوطأة . ويصبح جهد الإنسان فى الانفلات من الوباء لا طائل منه . هنا يأتى الشعر باعتباره سبيلا يحقق به الإنسان توازنه ؛ لأن الشعر قادر على اقتناص اللحظة التى مضت فأضحت غير قابلة للاستعادة . وهو لا يستعيد اللحظة الماضية فحسب ، بل يثبتها ويبعثها مجسدة تنضج بالحياة . إن الشاعر أسير ذكراه التى يأتى جمالها من كونها ذكرى تقبع فى زمن مر[٩] . ومن هنا نفهم السر الكامن فى سيادة الفعل الماضى ، الذى يمكن الشاعر من الاستحضار والفرار إلى تذكاراته . على أن الشاعر لا يبتعث ذكرى وحسب . بل يبتعث ذكراه الخاصة ، التى تكون فيها أناه محورا أساسيا . فيصبح طبيعيا أن يتوجه بالخطاب إلى شخص ما هو القارئ التخيلى ، ويصبح طبيعيا أن تكثر « **أنا** » التى تستدعى « **أنت** » فى محاولة للتواصل مع الآخر . وهذا ما نجده فى قصيدة **« الإبحار فى الذاكرة »** ، حيث يظل الشاعر « ساردا لحدث مضى حين تأهب للرحلة فى ذاكرته » . وفى آخر القصيدة ، يغير الخطاب من « الحديث إلى القارئ التخيلى » إلى شخص متعين ، ناصحا إياه بقوله : **« لا تبحر فى ذاكرتك قط ! لا تبحر فى ذاكرتك قط »** وهو الأمر نفسه الذى يحدث فى نهاية قصيدة « تكرارية » :

لا تبحر عكس الأقدار
واسقط مختارا فى التكرار

٣ ـ ٣

ولما كان الشاعر يتخذ الشعر فعالية نفسية باعتباره ملاذا له « من صخب الأيام المضنى » ، ولما كان الشعر يرتبط بمحاولة التواصل مع الآخرين فقد كثرت أداة النداء التى تحدث التواصل عبرها ، ويتم بها اتخاذ القصيدة بنيتها :

ها أنت تعود إلى
أيا . صوتى الشارد زمنا فى صحراء الصمت الجرداء
يا ظلى الضائع فى ليل الأقمار السوداء
يا شعرى التائه فى نثر الأيام المتشابهة المعنى
الشائعة الأسماء .

وأداة النداء - هنا - أداة بناء نعالة ، فهى ترتبط بمنادى - غالباً ما يكون الآخر - فتتضح المقابلات بين أنا / أنت ، صوت / صمت ، ظل / ليل ، شعر / نثر ، مع ملاحظة أن «أنا المتضمنة فى السياق تستدعى أن تلحق ياء الإضافة بما هو خاص بها ، فتؤكد الأنا وتبرز الذات :

صوتى .
ظلى .
شعرى .

ومن المهم أن نربط بين أداة النداء وبين التوق إلى التواصل الحرح ؛ لأننا سنجدها مستعارة من أدوات التشكيل الجمالى الفولكلورى ، فى الموال بخاصة :[١٠]

ياليل .. ياليل .. ياليل
حجرا مسنونا منضودا كنت
وثنا حسن الصئرة
حسن السمت
عبرت بى آلاف الأقدام الهمجية
أقدام الأفكار الهمجية
فتآكلت وشوهت
ياليل .. ياليل .. ياعين
داوينى أيتها الغيمات الفضية
برحيق الأنداء الفجرية
يانجم الليل !
يا نجم الليل ، امسح ظهرى بأشعتك البلورية
حتى أبدو مصقولا فى آخر هذا الليل
حين تلامسنى إصبعها الوردية

فعلى الرغم من اغتراب الشاعر وشعوره بالانتهاك والتآكل ، يتحدث إلى الليل فى سياق ابتهالى ، وكأنه يدرك أن الليل صديق الغرباء والتعسين والعشاق . وهو يتجاوز تشوهه وتآكله فيتأهب للقاء المحبوبة ، حريصاً على أن يبدو مصقولا فى عينيها .

وقريباً من أداة النداء تبرز صيغة «تراك ، ترى» التى تتكرر فى القصيدتين الأوليين من الديوان . والقصيدتان رسالتان من الشاعر إلى مقاتلين مصريين لا يعرفهما على ستوى العلاقة الشخصية ، فتجئ صيغة «تراك ، ترى» لتحطم الحاجز الماثل بفعل العلاقة المفتقدة ، ومن خلالها يتمكن الشاعر من الاتكاء على رمزية المقاتلين ، معوضاً عدم تجسدهما العينى .

وصيغة «تراك . ترى» وإن كانت تنبئ عن محاولة للتواصل مع الآخر ، تعطى مذاقاً استقصائيا - إن جاز التعبير - والاستقصاء مرتبط بالتوغل فى الذات ، وتشهى الاستبطان ؛ وهو يقترن بالصيغة الاستفهامية اقتراناً واضحاً :

ترى ارتجفت شفاهك
عندما أحسست طعم الرمل والحصباء
بطعم الدمع مبلولاً
وماذا استطعمت شفتاك عند القبلة الأولى
وماذا قلت للرمل الذى ترثر فى خديك أو كفيك
حين انهرت تمسيحاً وتقبيلاً

على أن غلبة الصيغ الأسلوبية المنبئة عن حضور الذات ، لا يعنى أن الديوان يقطع الصلة بوسائل مغايرة برزت فى دواوين سابقة ، كالقصيدة الحوارية ، واستلهام التراث ، بدءاً من البنية اللغوية حتى المستوى الأسطورى ؛ فقد تجاوبت هذه الوسائل مع البنية الموغلة فى الذات ، وشاركت فى تشكيلها مشيرة إلى أن التجاوب بين الوسيلة الجمالية وبنية القول الشعرى حتمى . وهذا ما يفسر تخلى الشاعر عن كثير من أنضج وسائله وأكثرها فعالية .

٤ - ٣

إلى هنا ، أصل إلى نهاية هذه المحاولة . التى حاولت أن تتحرك فى إطار شعر صلاح عبد الصبور ، محتفلة فى المقام الأول بدرس بنية آخر دواوينه «الإبحار فى الذاكرة» . على أن هذه المحاولة لا تزعم لنفسها أكثر من تقديم نقاط لرؤية العالم . تلك الرؤية التى تتسم بالتركيب والتعقيد وتصارع العناصر ، على نحو يجعل اقتناصها وتبين نسقها فى صفحات قليلة عملا صعبا محاطا بالمخاطر .

وفى رأيى أن شعر صلاح عبد الصبور يشكل بنية من التحولات . وإذا لم يكن من الممكن هنا الحديث عن هذه التحولات ، فإن الناقد يجد نفسه مضطرا إلى إشارة عرضية ، ليتسنى للقارئ الربط بين الديوان - موضوع الحديث - وبقية الدواوين .

على أن تبين تراكب النسق وتداخل علائقه ، يقتضى - أول ما يقتضى - المكوث طويلا لدى الخصائص الأسلوبية للنص وكيفية تجاوبها مع بنائه على المستويات كافة وفى هذا الصدد اكتفيت بأن أتأمل مدى تبدى «الذات» فى حقول الدلالة والفضاء الشعرى . دون أن أستطرد فأتحدث عن «جماليات النص الأدبى» فى شعر صلاح عبد الصبور .[١١]

ويبقى شعر صلاح عبد الصبور - بعد ذلك كله - ينتظر مخاطرات الدخول إليه ، ومحاولة اكتشاف أسرار هذا البناء الشامخ الذى أسهم فى تشكيل وعينا بواقعنا وتراثنا ، وخلق حساسية شعرية جديدة .

وما الصفحات التى كتبت ، سوى طرقات أولى وحيية على باب هذا البناء .

هوامش :

(١) حول مصطلح رؤية العالم World Vision راجع لوسيان جولدمان Lucien Goldmann فى :

1. The Hidden God: Routledge and Kegan Paul. London.
2. Lukács and Heidegger: Routledge and Kegan Paul. London. Boston and Henley
3. Towards a Sociology of the Novel: Tavistock Publications.

وقراءة جابر عصفور لجولدمان فى العدد الثانى من فصول بعنوان «البنيوية التوليدية». وقارن بصلاح فضل فى «نظرية البنائية فى النقد الأدبى، ص ٢٦٠ وما بعدها ، الطبعة الأولى الأنجلو . القاهرة ١٩٧٨ .

(٢) راجع تعريف الذات . Subject . فى :

A Dictionary of Philosophy. Edited by M. Rosenthal and P. Yudin. Moscow. 1967.

وقارن تعريف الذات essence فى «المعجم الفلسفى» جـ١ . جميل صليبا . دار الكتاب اللبنانى ، بيروت ، ١٩٧٨ . وقارن بالتعريفات للجرجانى ، مكتبه لبنان . بيروت .

(٣) أستخدم هنا مصطلح الاغتراب alienation بمعنى أنه شعور مزدوج يتمثل فى الشعور بوجود الآخر مع النفور منه فى آن ، أى أنه حالة يكون طرفاها الأنا / الآخر . وهو كظاهرة حديثة مفهوم ينهض على الشعور بالعزلة والابتعاد فى مهاد اجتماعى تاريخى محدد . إنه قرين التاريخ . الذى ظهر ـ أى التاريخ ـ فحسب عندما اقترن بقدرة الناس على أن ينتجوا أكثر قليلاً مما كان ضروريا لإعادة انتاج أنفسهم . راجع ـ على سبيل المثال : الاغتراب ريتشارد شاخت . ترجمة كامل يوسف حسين . المؤسسة العربية للدراسات والنشر . بيروت ١٩٨٠ .

(٤) من الممتع أن يقارن المرء بين ما جاء فى سورة البقرة فى القرآن الكريم وأى تفسير له وما جاء فى كتاب «تلبيس إبليس» .

(٥) راجع صورة المدينة (القاهرة) فى الديوان المهم (أحلام الفارس القديم) ص ١٢ من الطبعة الرابعة . دار الشروق القاهرة . ١٩٨١ .

(٦) راجع ـ على سبيل المثال ـ «الإنسان ذو البعد الواحد» . لهربرت ماركوز . ترجمة جورج طرابيشى . دار الآداب . بيروت .

(٧) «أقول لكم» ص ٢٨ . الطبعة الرابعة . دار الشروق . القاهرة ١٩٨١ ، ومن المفيد أن يقارن القارئ ما انتثر هناك عن الشعر بقصيدة «الشعر والرماد» فى «الإبحار فى الذاكرة» ص ٢٠ ، دار الوطن العربى بيروت سنة ١٩٧٩ . وأن يقارن بين الشعر فى الديوان والكتابات النثرية وبشكل خاص ص ٣٣ من كتاب «حياتى فى الشعر» ، دار اقرأ . بيروت . بدون تاريخ .

(٨) قارن القصيدتين الأوليين «إلى أول جندى رفع العلم» و«إلى أول مقاتل قبل تراب سيناء» من «الإبحار فى الذاكرة» بقصائد : «شنق زهران» ، «نام فى سلام» ، «مرتفع أبدا» . «إلى جندى غاصب» من «الناس فى بلادى» .

(٩) وللزمن الذى مرّ دلالته عند الشاعر . تأمل ـ مثلا ـ ما يقول فى «الصوفى بشر الحافى» من ديوان «أحلام الفارس القديم» ص ٦٦ من الطبعة الرابعة . دار الشروق :

الإنسان الإنسان عبر
من أعوام
ومضى لم يعرفه بشر
حفر الحصباء ونام
وتغطى بالآلام ....

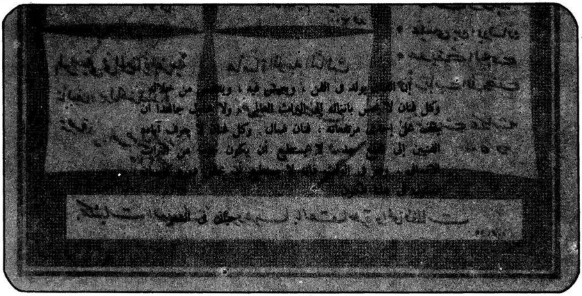
(١٠) ليست هذه أول مرة يستعير فيها صلاح عبد الصبور إحدى ادوات التشكيل الفولكلورى . فقد فعل ذلك من قبل فى «شنق زهران» :

كان يا ما كان أن زفت لزهران جميلة
كان يا ما كان أن أنجب زهران غلاما .. وغلاما
كان يا ما كان أن مرت لياليه الطويلة

والصيغة ذات الأصل الفولكلورى هنا جد واضحة . وهى مستعارة من الحكاية الشعبية . وقد أشار أحد النقاد الكبار إليها ـ وأظنه لويس عوض ـ فى كتاب لا أذكر عنوانه !

(١١) من أهم الكتب التى تعرضت لشعر صلاح عبد الصبور على مستوى الدرس الجمالى الكتب التالية .

- الشعر العربى المعاصر . قضاياه وظواهره الفنية ـ عز الدين اسماعيل الطبعة الثالثة دار الفكر العربى القاهرة / ١٩٨٠ .
- قضايا الشعر المعاصر . نازك الملائكة . دار العلم للملايين ببيروت .
- شعرنا الحديث إلى أين . غالى شكرى . دار الأفاق الجديدة بيروت .



صلاح عبد الصبور

في المغرب

مقاربة أولية لهجرة النص

□ محمد بنيس

١ -

هو الموت إذن ، أربعة شعراء عرب غادرونا هذه السنة : الشاعر الفلسطيني أبو سلمى ، والشاعر المغربي عبد المجيد بنجلون ، والشاعر السوري بدوي الجبل ، والشاعر المصري صلاح عبد الصبور . جميع هؤلاء الشعراء تمكنوا أخيرا من التحديق في الموت ، تبعاً للأمثولة الصقلية « الشمس والموت : ها هو مالا يمكن التحديق فيه » . حدقوا ورأوا ، لكن هل رأوا شيئاً أكثر من غياب الضوء عن أعينهم ؟

نعي كل واحد من هؤلاء الشعراء أتاني بأسئلته ، ثم نحتوا جميعهم سؤالين رئيسين : ما مصدر الشعر ؟ ما علاقة الشعر بالحياة والموت ؟ سؤالان يطرحهما منتج النص (شاعر ، كاتب ...) لتحديد موقعه من الإنتاج النصي في لحظيته وتاريخيته ، ومن الواقع المعيش الذي يحيا شرائطه مدمراً أو مستسلماً .

هو الموت إذن ، ولا رثاء ولا بكاء . كل فصل بين الحياة والموت يظل رؤية مانوية ، مُتعالية ، لاهوتية ، والمهم هو كيف نستحق موتنا بين الأموات ـ كما يقول عبد الكبير الخطيبي . فما يزال امرؤ القيس يفعل في الشعر العربي المعاصر ، وحضوره في وعينا ولاوعينا الشعريين يلغي كل قراءة فطرية . وهؤلاء الشعراء الأربعة لم يموتوا إلاّ بالمعنى الميتافيزيقي للموت . ولكنهم ما يزالون أحياء على لساننا ، كل واحد منهم يشكل خطاً من خطوط جسدنا ، لا أحد يمحو الآخر .

أتاني نعي **صلاح عبد الصبور** ، صادقت أسئلتي ، وعدت إلى يوم تعرفت على شعره ، صحبة أصدقاء الشعر المعاصر في فاس ، ونحن مشغولون بما يطرأ على حساسيتنا بالذات والعالم ، هذا الطارئ الذي اعتمل في الذاكرة والمخيلة والجسد بعنف صامت . عدت أيضاً إلى أصداء المتن الشعري لصلاح في الشعر المغربي المعاصر ، إلى ما أسميه بـ « **هجرة النص** » ، من الحساسية والوعي المتميزين ، ودفعنا ، الى جانب السياب ، والبياتي ، وخليل حاوي ، وأدونيس ، للمغامرة ، كإحدى قواعد التغير والتجاوز ، وفي الوقت نفسه منحنا مناعة وحصانة .

٢ـ

يتدرج استعمالى لمفهوم **«هجرة النص»** ضمن محاولة تهييئ لحقل مفهومى كنت شرعت فى الاهتمام به سابقاً باعتماد مفهوم أول هو **«النص الغائب»**، الذى تجلت لى خصيصته الإجرائية من خلل ممارسة قراءة مستوى أساسى للخارج الداخلى الخاص بالشعر المغربى المعاصر[١]، ثم تأكدت فاعليته عند قراءة قصيدة **أدونيس** «مراكش فاس، والفضاء ينسج التأويل»[٢]. وإذا كنت أوضحت فى تلك المرحلة علقة هذا المفهوم بما قامت به جوليا كريسطيفا أساساً، وطودوروف وجان لوى هودبين أيضاً، فإنى سأحاول هنا تجريب «هجرة النص».

إن الاهتداء إلى مفهوم **«هجرة النص»** لم يتم فى طقس بممارسة نظرية محايدة، يرى إلى النصوص فى لا تاريخيتها ولا مكانيتها. كان هذا الاهتداء نتيجة تأمل الوضع التاريخى للنص الشعرى المكتوب بالعربية الفصحى فى المغرب، وما يحيط بهذا الوضع من موقف مشرقى، له امتداده التاريخى، وهو محدد فى إلغاء التجربة الشعرية المغربية، قديمها وحديثها، وموقف مغربى لا يقل إيغالا فى الزمن عن الموقف المشرقى، وهو مترسخ فى شكوى المغاربة من المشارقة. لماذا يهاجر النص الشعرى المشرقى إلى المغرب، ولا يهاجر النص الشعرى المغربى إلى المشرق؟ هذه هى الإشكالية؛ ولربما كانت طبيعتها تتبدل اليوم ببطء، ولكنها قائمة فى مجال العربية الفصحى[٣]، ويبدو أن طرحها لم يعد منتجاً فى ظل الانفعال، ويمكن للطرح المعرفى، على عكس ذلك، أن يساهم فى تجلية جملة من أسرارها التاريخية واللغوية والحضارية، بل يمكن لهذا الطرح أن يحثنا على سلوك طرائق أخرى لقراءة تاريخنا الأدبى والثقافى. ليس هذا اهتداء لمفهوم بقصد ادعاء بلورة منهج، ولكنه قد يكون أخذاً مواربا لإشكالية تاريخية، دون أن يقتصر عليها وحدها.

٣ ـ

ليس بمقدور أى نص أن يكون فاعلا خارج إعادة إنتاج ذاته، ومنتوجيته. وهذه الفاعلية تتوهج من خلل القراءة، لأن النص حين يفقد قارئه يتعرض للإلغاء. وحتى يكون النص فاعلا، منتجاً لذاته باستمرار، أى مقروءاً، فإن عليه أن **يهاجر** بين أنظمة هى من طبيعة دليل إنتاجه (دليل لغوى، موسيقى، مرسوم...) باتجاه تحقيق سلطته، بل إننا نجد نصوصاً (خاصة وأن مفهوم النص لم يعد مقتصراً على المنتوج الألسنى) تمتد هجرتها فتتجاوز الفعل داخل أنظمة لها دليلها الخاص بها لتلتحق بأنظمة دلالية أخرى. ويحصل هذا عند الانتقال بين الرسم واللغة والموسيقى والمعمار والرقص ـ تمثيلا لا حصراً. وهى هجرة معروفة عبر مظاهر الحضارات ومراحلها، بعيداً عن كل أصولية متعالية، ترى إلى التاريخ فى واحديته ومعقولية تعاقبه، أو إلى العالم فى انشطاره الوهمى ـ إلى شرق وغرب.

إن هجرة النص شرط رئيسى لإعادة إنتاج ذاته، تمتد عبر الزمان والمكان، وتخضع ثوابت النص فيها لمتغيرات دائمة. وعلى الرغم من أن أحداً لم يقل بعد **بالقانون العام** لهذه الهجرة فمن الممكن حصر بعض من سماته فى الشروط التالية:

١ ـ إذا كان النص يجيب عن سؤال فئة اجتماعية فى فترة من الفترات التاريخية، وفى مكان محدد أو أمكنة متعددة.

٢ ـ إذا كان النص يجيب عن سؤال مجال معرفى أو مجالات معرفية، مؤطرة، أو غير مؤطرة. زماناً ومكاناً.

٣ ـ إذا كان النص يجيب عن سؤال تاريخى أو حضارى.

٤ ـ إذا كان النص يجيب عن سؤال جميع هذه المجالات أو بعضها دون البعض الآخر.

لستُ هنا بصدد إعطاء النماذج، وما يساعدنا عليه حصر هذا البعض من سمات القانون العام هو مقاربة كيف يهاجر نص مًا ليصل نصاً آخر؟ متى يمكنه أن يتحرك فى هجرته دون مقاومة النصوص الأخرى المضادة له؟ ما زمن هذه الهجرة؟ هل يمكن تحديد مساحتها؟ ربما كانت هذه الأسئلة تضع إشكالية لها جدواها فى حقل نقد النقل، أو تأمل القراءة لذاتها باعتبارها طموحاً للاقتراب من العلمى الذى يسعى هو نفسه لاكتساب ما يميز الأدب من تأمل مستمر فى ذاته على حد تعبير رولان بارط: «لنقل بشئ من التحريض، إن المعرفة العلمية ربما كانت تجهد للحاق بالخطاب الأدبى؛ فبعيدا عن لوغاريتمات العلم، وحذلقات الأدب، نجد هنا نزعة درامية واحدة تمتلك هذا الخطاب الإنسانى الذى هو مجبر شيئاً فشيئاً على تأمل ذاته فى اللحظة التى يريد فيها تأمل العالم»[٤]

ولا يمكن أن تكون فاعلية النص إلاَّ نسبية؛ أى خاضعة للبنية النصية فى علائقها الجدلية مع البنية الاجتماعية ـ التاريخية، ومن ثم يتضمن النص سلطة أو لا يتضمنها، بمعنى أنه يتوفر أو لا يتوفر على إرادة الفعل والتفاعل. وهجرة النص أساس لكل فاعلية نصية. وعبر كل فاعلية اجتماعية ـ تاريخية (سلطة النص على النصوص الأخرى، وسلطة النص على القارئ، وسلطة النص على الطبيعة)، وبها، يتحول **«النص المهاجر»** إلى **«نص غائب»**، تتفكك ذراته لتتركب مرة أخرى وفقا لقوانين أخرى، فى نصوص تتسع بحسب مدى سلطة النص، ووفقا لإمكانياته فى الهجرة وقدرته عليها.

٤ ـ

لنحاول الآن تسييج الدلالات الأساسية للهجرة فى الحقل اللغوى. جاء فى **«لسان العرب»**:

ـ «الهجر ضد الوصل. هجره يهجره هجراً وهجراناً: صرمه، وهما يهتجران ويتهاجران، والاسم الهجرة.

ـ «والهِجرة والهُجرة: الخروج من أرض إلى أرض. قال الأزهرى. وأهل المهاجرة عند العرب خروج البدوى من باديته إلى المدن، يقال هاجر الرجل إذا فعل ذلك؟ وكذلك كل مُخْلٍ بمسكنه منتقل إلى قوم آخرين بسكناه.

ـ ولقيته عن هجر، أى بعد الحول ونحوه.

ـ «ويقال للنخلة الطويلة: ذهبت الشجرة هجراً، أى طولا وعظماً.

وهذا أهْجَرُ من هذا ، أى أطول منه وأعظم . ونخلة مُهْجِرٌ ومُهْجِرَةٌ : طويلة عظيمة . وقال أبو حنيفة : هى المفرطة الطول والعِظم .

– «وبعير مهْجِرٌ : وهو الذى يتناعته الناس ويهجرون بذكره أى ينتعتونه .

– «قال : وسمعت العرب تقول فى نعت كل شئ جاوز حدَّهُ فى التمام : مُهْجِرٌ .

– «وجَمَل هجْرٌ وكبش هجْرٌ : حسن كريم .

– «والهاجِر : الجيد الحسن من كل شئ » .

هذه الدلالات التى سيجناها فى «اللسان» تقدم لنا تحديداً لغوياً تباعدت اتجاهاته ولربما تكاملت . وهى تنقسم إلى مجموعتين دلاليتين : أولاهما متعلقة بالإنسان والمكان والزمان ، وثانيتها خاصة بالجيد من الصفات . وأضيف ترابطاً لوحدتين لغويتين لم تتمفصلا بعد فى العربية (ولا أدرى هل هذا الترابط موجود فى غير العربية أم غير موجود) ، وهو «هجرة النص» ، مستعملا إياه فى حقل ماوراء اللغة ، تنطبق عليه المجموعتان الدلاليتان المحصورتان فى المعجم . وفى الوقت نفسه يمنحنا مجموعة ثالثة : وهو الفعل والتفاعل فى القارئ والنصوص الأخرى ومعها (لا ذكورة هنا ولا أنوثة . فالنص فى هذه الحالة خُنْثَى) . فالنص يهجر (**صاحبه**) ويهاجر فى المكان (**هجرة**) وفى الزمان (**بعد هجر**) . وله سلطة (**صفات جيدة**) . على أن هناك قلباً فى هذه الدلالات ، فهجرة الصاحب عودة إنتاجية . والهجرة فى المكان كانت وما تزال تتم فى إطار حضارى . وتتجه من الأدنى إلى الأعلى ، والهجْرُ فى الزمان غير محصور فى حوْل . وتتحول الصفات المعجمية عن مواقعها فى حالات النص .

٥ –

قد يتضح هذا المفهوم قليلا من خلال التحليل – التجريب فى مستوييه : الفعل والتفاعل فى القارئ والنصوص الأخرى ومعها .

أ / القارئ

كان ذلك فى أواسط الستينيات ، ونحن «عصابة» شعرية نلتقى بدار الشباب بالبطحاء فى فاس . يؤلف بيننا بحث عن الكلمة الأولى . مختزلا أكثر من سؤال اجتماعى – تاريخى حول التحرر والتقدم . قريبين كنا بعضنا من بعض . نتحلق حول الموسيقى الكلاسيكية ، ننصت ونقرأ ما يمكن أن يفجر السمات الغامضة لحساسيتنا التى بدأنا نشعر بها عبر دورتنا الدموية . فالشعر الذى تلقيناه منذ الصبا افتقد فاعلية اختراق الجسد . لم نكن وحيدين فى المغرب ولا فى بقية الأقطار العربية . أما الشعر العربى المعاصر فقد ظل بعيداً عنا بحكم عدم توافره فى النتاج الوطنى ، وعدم وصوله من المشرق بما يكفى للتعرف عليه . **نازك الملائكة** ؟ **نزار قبانى** ؟ كلما حاولنا الاقتراب من أجوبتهما ابتعدنا عن أسئلتنا ، ومع ذلك كان ما ينشر من نصوص فى الصحافة الوطنية أقرب الشعر إلينا . هذه النصوص كانت مزيجاً من الشعر العربى المعاصر فى المشرق والمغرب ، لا ، بل أغلبها كان مشرقياً . فى أواسط **١٩٦٥** تعرفنا على مجلة (**الآداب**) ، وفى نهايتها وبداية **١٩٦٦** فاجأنا وصول الدواوين ، إلى سوق المدينة القديمة بالطالعة الصغرى . وهو يومها أهم سوق للكتب العربية بفاس . كانت الدواوين الأولى لصلاح . «**أحلام الفارس القديم**» ، «**الناس فى بلادى**» ، «**أقول لكم**» من بين الدواوين الواصلة ، إضافة إلى جملة من كتب **جان بول سارتر** . والقاسم المشترك بين كل هذا هو «نظرية الالتزام» من ناحية و«الاغتراب» من ناحية ثانية . شرعنا ، من خلل القراءة ، نستحضر اللحظة ، نمر من جسد إلى جسد ، ومن زمن إلى زمن ، محتقرين لكل الأحكام المضادة التى تطارد الشعر العربى المعاصر هنا أو هناك . هتفنا : هذا جوابنا ، هتفنا أيضاً : هذه حقيقتنا . رافِقْنَا ياصلاح . ويا خليل . ويابدر . ويا عبد الوهاب ! فسخوا أعضاءنا المتلاشية ! استبدلوا هذه العين العمياء ! وأنت أيها الشعر طوِّحْ بالذاكرة ! رتِّبْ مَنَاعتنا ! وسافر برعشتنا أيها الكلم المغايرُ ! شبه مجنونين كنا ، والأفق الفجيعة :

«لا ، لا تنطق الكلمة
دعها بجوف الصدر منبهمة
دعها مغمغمة على الحلقِ
دعها ممزَّقة على الشدقِ
دعها مقطعة الأوصال مرمية
لا تجمع الكلمة
دعها رمادية
فاللون فى الكلمات ضيَّعنا
دعها غمامية
فالخصب شردنا وجوعنا
دعها سديمية
فالشكل فى الكلمات توهنا
دعها ترابية
لا تلق نبض الروح فى كلمة»(٥)

هاجر إلينا عبد الصبور ، إذن ، حين منحنا جوابا تجلت لنا فيه «**الحقيقة**» ، جواباً عن «**من نحن**» و«**ما شرطنا الإنسانى**» . ولكن هجرة صلاح إلى القارئ المغربى ، وبخاصة إلى الفئة الشابة المُقرَّبة ، والمنحدرة فى أصولها الاجتماعية من البرجوازية الصغيرة ، لم تتم من خلل الجواب الفكرى ، الأنطولوجى والاجتماعى – التاريخى ، بل من خلل العلاقة الجدلية بين الجواب الفكرى والجواب الشعرى ، فنحن كنا نبحث عن الكلمة الأولى .

عناصر متميزة هاجرت إلينا ، ففعلت فينا وتفاعلنا معها :

(أ) لغته النصية (نحوياً ، إيقاعياً ، بلاغياً)
(ب) رؤيته للإنسان والعالم .
(جـ) تدميره للتقليد الشعرى الرومانسى ، لغة ورؤية .

هذه العناصر المتواشجة بيِّنةٌ فى الدواوين الثلاثة الأولى ، وهى

تتضمن المشروع الحداثى لصلاح عبد الصبور ، وتشير لمنحى شعرى مغاير يجتلبه الشعر العربى المعاصر فى كل من العراق وسوريا ومصر ولبنان .

لهذه العناصر ، ضمن تبنينها داخل النص ، سلطتها ؛ وهى التى بررت هجرة النص إلينا كقراء ، سلطة النص كنص فى علائقه الجدلية بالجواب عن سؤالنا المبهم مرة ، والجلى مرة أخرى ، تشدنا إلى الحالات اليومية التى نعيشها ، وتفجر لدينا النواة الغامضة لتبدلات حساسيتنا ، وتستجمع ملامح رؤية نعيد بها قراءة الذات واللغة والمجتمع . **كنا نحس أن شعر صلاح يراوح بين الرؤية والرؤيا (الفرق بينهما لا يلغى العلقة) ، يتملّكه المحسوس والملموس بقدر ما يطمئن للتخييل (حسب تعريف الجرجانى) . على أن ملموسه ومحسوسه أكثر حضوراً من تخييله ، حتى إن تأملاته الوجودية و«أحواله» الصوفية ، وما استتبعها من بُعْدٍ تخييلى ، ظلت ذات طبيعة واقعية ، فلم يكن حواره مع اللغة إلاّ هامشياً** . ولربما كان شعر إليوت ، هذا المهاجر إلى شعر صلاح ، وغيره من الشعراء المعاصرين فى المشرق العربى ، مساعداً على انبثاق هذه الخصيصة النصية ، ولكن لماذا كنا نحس بهذه العناصر قريبة منا ، هنا فى مغرب الستينيات ؟ ألأنها تكتفى باستحضار طقس نفسى نتموج فيه ؟ وحالة اجتماعية تواجهنا يومياً ؟ وحالة وجودية تدخل سديمها دون وعى كاف منا بها ؟ لاشك أن هذه العناصر أجابت عن أسئلتنا ، ولكنها ربما قدمت هذا الجواب بنوعية كانت تلامسنا أكثر من غيرها آنذاك ؛ نوعية تتمثل فى القرب الذى كان موجوداً بكثافة بين مصر والمغرب لغوياً ، باعتبار أن التحول الثقافى عموماً وليد شرعى للتحولات الثقافية ـ اللغوية فى مصر الحديثة ، إضافة إلى الخصيصة السُّنية المشتركة بين أقطار شمال أفريقيا (غالباً ما ننسى هذه الخصيصة التى تشتغل فى لا وعينا . وقد أثار خليل مطران الفرق بين الكلامين الشعريين فى كل من مصر والشام ، ولكنه وقف أمام الأسلوب دون أن يتعداه إلى هذه الخصيصة المذهبية التى ربما تكون ذات فاعلية فى رسم بعض ملامح الفرق[٦] ، وإشارتنا السريعة هنا هى مجرد تأمل أولى) .

هكذا هجر إلينا شعر صلاح عبد الصبور ، ونحن فى عز المراهقة ؛ نحفظ قصائده ؛ نتراسل بشأنها ؛ نتخاصم حولها . كنا «**عصابة**» **شعرية نتوحد فى صلاح ، مثلما نتوحد فى شعر البياتى ، وحاوى ، والسياب ، ولم نفترق إلاّ بعد هجرة أدونيس ، وبعد تعدد اختياراتنا الثقافية** .

ب ـ النصوص .

لا فائدة فى إعادة عرض مفهوم التخلف المضاعف ؛ فقد حلله وطبقه الدكتور عبد الله العروى[٧] ، وأفدت منه فى قراءة الشعر المغربى المعاصر[٨] . يكفى أن نركز الآن على كون التحولات الثقافية ـ اللغوية فى المشرق تجد صداها فى المغرب بقوانين لها تميزها . على أن هذه التحولات لا تمس مختلف الفئات والرؤيات بقانون متماثل .

كان شعر عبد الصبور أكثر فعلا وتفاعلا مع الجيل السابق على ، هذا الجيل من الشعراء الخارجين على تقليدية النص الشعرى ووظائفه الاجتماعية ـ التاريخية . فى نهاية الخمسينيات وبداية الستينيات اشترع فى اعتماد رؤية مغايرة للنص وبالنص ، معبراً ـ بطريقة غير مباشرة ـ عن حقه فى اختيار نمط آخر للحياة ، ومستجيباً للمطلب الشعبى فى التحرر من أنماط الهيمنة وشرائطها التى تمس المجموع فى مصالحه الآنية والتاريخية .

لهذه الفئة من الشعراء هاجر صلاح ، لا لجميع الشعراء فى المغرب ، ومن الصعب القول بأن هناك واحداً من شعراء هذه الفئة لم يهاجر إليه صلاح نصيًا ؛ فجميعهم قرأوه ، وأعادوا كتابته ، فى فترات وفى قوة تتفاوت قليلا أو كثيراً ، فى مصر أو المغرب (درس كل من إبراهيم السولامى ومحمد الخمار (الكنونى) فى مصر) ، بل إن هذه الهجرة امتدت ، بقوانين تغاير التى امتدت بها إلى الشعراء المعاصرين ، لتصل الشاعر علال الفاسى الذى تبدلت مواقعه الشعرية ، دون أن يبلور هذا التبدل وهذه المواقع توهجاً شعرياً يحاذى إشراقته السياسية ، وهى تضئ تاريخ المغرب الحديث .

على أن هجرة نص **صلاح عبد الصبور إلى شعر هذا الجيل لم** تتجلّ بصوتها البعيد لدى جميع الشعراء المعاصرين فى المغرب . جماعة محدودة هى التى يمكن رصد حدود الهجرة إلى متْنها الشعرى ، **وهى تتألف من عبد الكريم الطبال ، ومحمد الميمُونى ، وأحمد الجومارى ، ثم عبد الرفيع الجوهرى** بدرجة أدنى قد تكون قريبة من مستوى علال الفاسى .

أقول مع «**جولدمان**» إن «كل فئة ترنو بالفعل إلى معرفة واقعها بطريقة ملائمة ، ولكن وعيها لا يمكنه أن يذهب إلاّ إلى الحدود القصوى المنسجمة مع وجودها»[٩] . وعلى الرغم من أن **جولدمان** يصدر هذه الملاحظة الرئيسة فى أثناء حديثه عن مفهوم الوعى الممكن لفئة من الفئات الاجتماعية ، فإن من الممكن سحبها على مجال محدد هو الإبداع الثقافى ؛ فدواعى هجرة شعر صلاح إلى جيلى ربما كانت هى نفسها التى قادت هذه الهجرة إلى الجيل السابق ، مبدلة رؤية الجماعة للعالم وحساسيتها بالأشياء ، متجسدة فى البنية النصية ، وقد حولتها عن مسارها الأول تحويلا لم يتبع توجهاً جذرياً يصل إلى محاورة النص الغائب ، لأن «**الحدود القصوى**» للوجود الثقافى لهذه الجماعة لم تكن فى مستوى «**الحدود القصوى**» لوجودها الاجتماعى ، كنتيجة للبنية التاريخية للكتابة فى المغرب . وكان هذا مما أوقف هذه الهجرة ، وكان لها عقالاً ، يكتفى معه متن هؤلاء الشعراء بمحاولة ملامسة الحساسية العامة لنص صلاح ، بنحتها معجمياً مرة ، وإيقاعياً مرة ، وتركيبياً مرة ثالثة : إنها قراءة تعتمد قانون الاستيعاب حدودا قصوى للقراءة التى أنجزتها هذه الجماعة للنص المهاجر . ها هو ذا نص **صلاح عبد الصبور** يعيد إنتاج ذاته فى المتن الشعرى المعاصر فى المغرب ، بعد أن أجاب ، لا عن سؤال اجتماعى ـ شعرى فى مصر فقط ، ولكن فى المغرب أيضاً ، فى زمان محدد ، هو الستينيات ، دونما نسيان أن الهجرة فى المكان والزمان ليست إثباتاً لتمام الهجرة ؛ فصفات النص تعترضها الحواجز باستمرار ، ولذلك نقول مع جولدمان بصدد حديثه عن انتقال المعلومات : «على الرغم من أن الطريق طويلة جداً ، وأنها تمر عبر منعطف سلسلة من الأجهزة والآلات ، فإن هناك موجوداً إنسانيا ، عند مقدمة السلسلة ، فى نهاية التحليل ، ونحن نعلم أن وعيه لا يمكنه أن «**يسمح بالمرور**» لأى شئ ،

وبأى طريقة »[١٠] .

ستكون المعرفة « الصائبة » ، بالصفات المهاجرة ، والقول بها ، ضرباً من الخدعة ؛ فهى أبعد وأعقد مما قد نتوهم ، وبغيتنا فى هذا التحليل ـ التجريب منحصرة فى بذل جهود بسيطة تحتاج لمراحل من الممارسة .

هذه بعض النماذج :

١ ـ أحمد الجوماري ـ حكاية صديق قديم .

أذكره من ندبة سواء ، كانت كالوسام
على جبينه تضيئ !
تذهلنى رؤيتها ، كانت تهز خافقى
فيولد الربيع فى عينىّ ، يومض البريق ،
وفى دمى يعربد الحريق
وفى حقول روحى كانت تنضج
عناقيد الغضب !
كان الجبين مأزال أذكر
يطاول السحاب ، يرنو للنجوم ، كانت فيه كبرياء ،
حدثنى يوماً .. وكان دائماً حديثه حزينا
عن الأشراف حين يقتلون غيلة
فى ظلمة الدروب
عن الأنذال حين يخطفون كسرة الرغيف
من أفواه الصغار المعدمين
حدثنى بحرقة عن المدينة التى تعج باللصوص
والسكارى . والنساء المومسات .
حدثنى .. وكان يحسن الحديث عن نقاوة الضمير والشرف
عن الأبطال حين يشربون كأس الموت فى شموخ
ويبصقون فى احتقار ، لعنة الخضوع ، والهزيمة
وكان قد أسمعنى أشعارا
كتبها بدم حبه للشعب
كتبها من ذوب ما يقول القلب
حروف كالربيع ، كالرصاص ، كانت الشجاعة !
تمجد الأطفال ، والحمام ، والنضال
والحب .. والحياة للجميع .. والغنا فى كل فم
وكنت عندما أصغى .. وأرشف الحروف
يخضل فى قلبى بكاء كالمطر
لأن تلك الأحرف البسيطة
وميض من دمى ، لأنها ككل ما أحب
من عالمى .. لأنها سلاحى الوحيد
كنت أسير .. طائعاً ، وكانت أحرفه
هدية الحياة لى انا الغريب
ابن طريق الحق والضياء .[١١]

٢ ـ عبد الكريم الطبال ـ مولاتى .

مولاتى ! يابحرية العينين ، وشمسية الشفتين
ياتاج الأشياء
ويا معبودة كل الأطفال
مولاتى : أرسلت إليك كتاباً فى العشق فعاد
قالوا إن جمالك مجهول
مولاتى : ما يجدى أن أكتب فى هذا العصر .
مولاتى : جئت إلى قصرك أركع فى الباب الأول
لم يبصرنى أحد
أصرخ فى الساحة
لم يسمعنى أحد
مولاتى : الحراس هم الخونة[١٢]

٣ ـ محمد الميمونى ـ حكاية من جزيرة الدخان

يا إخوتى .. أتيت من جزيرة الدخان
منسوفة رؤايا
صفر اليدين لكن ملء جعبتى حكايا
مرآتى التى حملت أصبحت مرايا
بألف عين ، ألف رأس ـ ويلتى ـ ألفى لسان !
بأيها أحكى لكم عن غزوة النفايا
فى آخر الزمان[١٣]

نكتفى بإيراد هذه النماذج الثلاثة ، لما يفرضه الوقت القصير لإنجاز هذه الكلمة ، فقد كان بالإمكان الإتيان بنصوص هؤلاء الشعراء كاملة ، إضافة إلى نصين آخرين يقلان عنها مستوى لعلال الفاسى[١٤] وعبد الرفيع الجوهرى[١٥] .

من خلال هذه النماذج نلحظ أن هناك صفة بارزة هاجرت . من نص عبد الصبور إلى المتن الشعرى المعاصر فى المغرب ، وهى الرؤية للعالم . فإذا كانت اللغة هى ما يحدد القصيدة كقصيدة ، فإن البنية النحوية (التركيبية والصرفية) هى ما يوزع متتاليات القصيدة ، ويذهب بها بعيداً إلى اختطاف الرؤية الشعرية للعالم[١٦] . وقد هاجر مع نص عبد الصبور قانونان نحويان يحددان هذه الرؤية فى الهزيمة والانتظار ، مع إلغاء ما يبلور هذه الرؤية لدى صلاح من صراع ممتد ، وربما محتد ، مع رؤية المواجهة مرة ، أو الهزيمة مرة ثانية .

وإذا كان النص ـ أو اللغة عموماً ـ لا يتحدد معجمياً ، كما لا تصنعه لوائح الأدلة اللغوية ، ولكن من خلال العلائق التركيبية بينها ، فإن المعجم يتأصل كصفة من صفات النص . وقد استثمر الشعر العربى المعاصر (وكل تحول شعرى تاريخى) هذه الصفة فى بنينة فضائه النصى ، منشبكة مع تبديل العلائق بين الأدلة اللغوية ، وإعادة توزيع الإيقاع (الزمان) ، وبياض الورقة (المكان) . لذلك نقول إن معجم صلاح ، مهما كان مشتركاً بينه وبين بعض الشعراء المعاصرين ، فإنه ما فتئ يسعى نحو تحقيق قراءته ، بالرجوع إلى الحياة اليومية ، والثقافة الشعبية ، والموروث

الدينى والصوفى ، والشعر الأوربى الحديث (إليوت ولوركا كنموذجين فقط) .

على أن هاتين الصفتين لم تتجليا إلاّ فى علقتها بالبنيتين البلاغية والإيقاعية . إن البنية البلاغية لنص عبد الصبور هى الأقرب إلى الدقة فى الكشف عن توظيفات المعجم . وما دمنا نفتقد قوانين هذه البنية ، لأننا لم ندرسها بعد ، فإن هناك بنيات جزيئية يمكن رصد هجرتها إلى المتن المغربى ؛ منها اعتماد الحكاية واختزالها فى آن ، وتملّك المحسوس والملموس ، إلى جانب النزوع إلى تمازجها بالتخييل ، واطمئنان للبنيات النحوية الأساسية (بالمعنى الذى يعطيه لها شومسكى) ، واتساع البعد المعرفى (الشعر العربى القديم ، الشعر الأوربى الحديث ، الفلسفة ، التصوف ، الثقافة الشعبية ، التاريخ ...)

أما فى حقل البنية الإيقاعية فقد هاجر قانونان للبيت هما : ١ / الوقفة الدلالية والنظمية والعروضية ، ٢ / الوقفة العروضية فقط ؛ وقانونان آخران للقافية هما : القافية المتزاوجة والمتناوبة من جهة ، وتحطيم وحدة الروى من جهة ثانية ؛ وبالنسبة للأوزان انحصرت الهجرة فى التفعيلتين التامة والناقصة ، ثم فى بحرى الرجز والمتدارك بالدرجة الأولى .

ليست هذه الصفات (القوانين) هى وحدها التى هاجرت ؛ وهى فى الوقت نفسه لم تهاجر كما هى ؛ فقد تعرضت للتصريف .

وقد تحولت إلى نص غائب فى المتن الشعرى المعاصر فى المغرب على أن هذه الهجرة لم تتم فى غفلة عن هجرات النصوص الشعرية العربية المعاصرة الأخرى ، التى عضدت الجواب الاجتماعى ـ الشعرى لصلاح عن السؤال الذى كانت تطرحه البرجوازية الصغيرة ، وطنياً وعربياً .

٦ ـ

هذه الكلمة القصيرة ، الموسومة بمحاولة تحليل ـ تجريب مفهوم هجرة النص على هجرة **صلاح عبد الصبور** إلى المغرب ، دون اعتماد ممارسة التفكيك ـ التركيب ، لضيق الوقت ، لا تقصد استقصاء مفهوم هجرة النص ، ولا التوقف المتأنى عند بعض الأسئلة والإشكاليات التى تستلزمها هذه الهجرة ، إخلاصاً **لصلاح عبد الصبور** الذى يتوه بنا بتجديده الشعرى وحداثة رؤيته فى الانتساب للسؤال والقلق . **القصد هو التوكيد على أن هجرة صلاح إلى المغرب (وغيره من الأقطار العربية حتماً) وجدت مسوغها ، ومبرر مرورها ، فى الجواب عن الأسئلة التى كانت تطرحها فئة** اجتماعية (ممثلة فى شعرائها **وقرائها**) ، **فشكل بذلك خطاً من خطوط** جسدنا ، وأسهم **بفاعلية فى تبدل حساسيتنا** ، **ومن ثم رؤيتنا للعالم** ، إلى جانب **شعراء الحداثة العربية** ، **مهما كانت حدود** التبدل وعمق الأثر . تلك **الأيام أتذكر** : **باسم عبد الصبور** ، البياتى ، السياب ، خليل حاوى ، أدونيس ، **تقدمت القصيدة** المعاصرة فى المغرب . **وباسمهم واجهت هيمنة التقليد والخضوع** .

• **هوامش :**

(١) محمد بنيس ، ظاهرة الشعر المعاصر فى المغرب ، مقاربة بنيوية تكوينية ، دار العودة ، بيروت ١٩٧٩ ، ص ٢٤٩

(٢) محمد بنيس ، «أدونيس ، المكان ، النص الغائب » مجلة «الثقافة الجديدة » ، المغرب ، عدد ١٥ ١٩٨٠ ، ص ٢١

(٣) أخص الشعر باللغة العربية الفصحى ؛ لأن الثقافة الشعبية بمختلف تجلياتها عرفت هجرة مضادة ، ولا مجال هنا للتحليل .

(٤)
Roland Barthes, L'Universelle Bordas, VIII, Littérature, Préface

(٥) صلاح عبد الصبور ، أحبك ، ديوان «أقول لكم » ، دار الآداب ، الطبعة الثانية ١٩٦٥ ، ص ٥٣

(٦) خليل مطران ، اللغة العربية فى ربع قرن ، مجلة الهلال ، القاهرة ع ١٢ ، ص ٧٥ ، ص ٣٦

(٧) عبد الله العروى ، الإيديولوجية العربية المعاصرة ، دار الحقيقة ، بيروت ، ١٩٧٠ ، ص . ص ٨٤ ـ ٨٥ .

(٨) ظاهرة الشعر المعاصر فى المغرب ، ص ٢٩٢ .

(٩)
Lucien Goldmann, La création Culturelle dans la Société Moderne, Mediation, Denoel, Gonthier, No. 84, p. 14.

(١٠) المرجع السابق ، ص ٩

(١١) أحمد الجومارى ، أشعار فى الحب والموت ، دار النشر المغربية ، البيضاء ، ١٩٧٠ ، ص ١٣ .

(١٢) عبد الكريم الطبال ، الأشياء المنكسرة ، دار النشر المغربية ، البيضاء ، ١٩٧٤ ، ص ١٣٥ .

(١٣) محمد الميمونى ، آخر أعوام العقم ، دار النشر المغربية ، البيضاء ، ١٩٧٤ ، ص ٧ .

(١٤) محمد علال الفاسى ، رسالة من أولاد خليفة ، ديوان «المختار » ، إعداد اللجنة الثقافية لحزب الاستقلال ، مطبعة الدار البيضاء ، مايو ١٩٧٦ ، ص ١٤١ .

(١٥) كنموذج آخر مقطع «عيون الأميرة » من قصيدة «أشعار من المدينة القديمة » ، العلم الأسبوعى ، ع ٦ السنة الأولى ، ١٤ مارس ١٩٦٩ .

(١٦) نستعمل مفهوم «الرؤية للعالم » هنا باحتراس شديد ؛ لأن مواصفاته لدى جولدمان أعقد من أى تصور بسيط .

مسرح

صلاح عبد الصبور

ملاحظات حول المعنى والمبنى

ماهر شفيق فريد

منذ عشرين عاما كتب الدكتور لويس عوض تحت عنوان «شاعر ماكر يعرف أصول فنه» : «لولا خشيتى أن يكون صلاح عبد الصبور قصير النفس لنصحته أن يجتهد فى الشعر المسرحى اجتهاده فى الشعر القصصى» .[1] وعلى نحو أكثر إيجابية وأشد ثقة ـ وهو تفاؤل بررته الأيام ـ كتب الدكتور أحمد كمال زكى تحت عنوان «النموذج الجديد» : «أحسب أن النقلة الوحيدة التى يمكن أن تجعل من هذا الشاعر «شيئا» أكبر مما رأينا هى «الدراما» ، أعنى أنه لابد من أن ينزل إلى ميدان المسرحية ، فإن لشعره أبعادا هى من غير شك تفتح آفاقا مشرقة على الدرامة الشعرية» .[2]

بذرة الدراما فى صلاح عبد الصبور ، إذن ، قد كانت واضحة للعيان منذ فترة مبكرة . إن خير قصائده ـ «رحلة فى الليل» ، «الظل والصليب» ، «مذكرات الملك عجيب بن الخصيب» ـ درامية الطابع ، بمعنى أنها تقوم على التوتر والمفارقة ، وتتحاور فيها الأصوات . هى قصائد كونترا بنطية : حركات النفس فيها تجاوب حركات الطبيعة . إنها ـ مثل مونولوجات روبرت براوننج الدرامية ـ تجرى على مستويين : أحدهما هو المتكلم ، والآخر هو أصوات الشعراء الماضين الذين تسرى كلماتهم فى كلماته ، مثل تيار بحرى تحتى . المتكلم عنده قناع ، وكذلك الشخصيات الأخرى التى تظهر فى القصيدة . إنها حفلة تنكرية ، أو رقصة أقنعة ، تراوح بين المأساة والملهاة ، بين الجد والهزل .

وصلاح عبد الصبور ، فى نثره ، قد ثم دائما على اهتمام بقضايا المسرح الشعرى ومشكلاته . إن الأدب المسرحى ، منظوما كان أو منثورا ، مقروءا أو مؤدى ، يحتل رقعة واسعة من دائرة اهتماماته . فى كتابه المسمى «حتى نقهر الموت» نجده يخصص القسم الثانى للمسرح حيث يكتب عن :

- «الميلاد الكاذب» (مقارنة بين المسرح فى أثينا والمسرح فى القاهرة) .
- «من هو الأب الشرعى ؟» (عن خيال الظل)
- «أسطورة اليهودى التائه» (عن يعقوب صنوع وسلامة حجازى)
- «الكرادلة والمسرح» (عن آراء المنفلوطى ، والعقاد ، وطه حسين فى المسرح)
- «المؤلف هو المسرح» .
- «إعادة ترتيب البشر» (عن مسرحية «الفرافير» ليوسف إدريس) .
- «ملاعيب حلاق بغداد» (عن مسرحية «حلاق بغداد» لألفرد فرج)
- «ثلاثة قرون من الضحك» (عن موليير ويونسكو)
- «الشر المضحك» (عن موليير)
- «القدر وراء الأفق» (عن مسرحية «وراء الأفق» لأونيل)
- «الآباء والأبناء فى مسرح ميلر»
- «عالم طبيعة ولكنه برئ» (عن فريدريش دورنمات)

وفى كتاب «كتابة على وجه الريح» نجد مقالات عن :

- «مسرح شوقى الشعرى»

ـ «المرأة التى كرهت شكسبير»
ـ «مسرح العنف والجنس» (آرابال)
ـ «لقاء النجمين» (إيزادورا دنكان وجوردون كريج)
ـ «لغة المسرح العربى»

وفى «مدينة العشق والحكمة» نجد:

ـ «عدو التفاهة» (تشيكوف)
ـ «انظر خلفك فى غضب» (عن مسرحية جون أوزبورن)
ـ «كان مهرجا» (عن شكسبير والسير فرانسيس بيكون)

ولصلاح عبد الصبور غير هذه المقالات كتابات أخرى متناثرة فى عدد من المجلات الأدبية عبر السنين، لما تجمع بعد فى كتاب. منها:

ـ «باكثير رائد الشعر والمسرح» (مجلة «المسرح»، فبراير ١٩٧٠)
ـ «بين الأصالة وإحكام التقليد» (مجلة «الفنون»، ربيع ١٩٧١)
ـ «حول ندوة دمشق المسرحية» (مجلة «الأدباء العرب»، يوليو ١٩٧٢)
ـ «دفاع عن المسرح الشعرى» (مجلة «الأدباء العرب»، أكتوبر ١٩٧٢)

ليس لكثير من هذه المقالات قيمة كبرى: فهى ـ فى الغالب ـ صحافة أدبية من وحى اللحظة، وبعضها لا يعدو أن يكون تعريفا بحياة الكاتب، وتلخيصا للمسرحية موضوع المقال. إنها أشبه بمقالات أحمد بهاء الدين التى تجدها فى كتابه «مبادئ وأشخاص»: متابعات يسرك أن تقرأها على صفحات «صباح الخير» أو «روز اليوسف» أو «الأهرام»، وتتفوق ـ يقينا ـ على سائر ما يظهر فى هذه الأماكن، ولكنها ـ حين تجمع بين دفتى كتاب ـ تخفق، على نحو ما، فى أن تدخل الصحف الباقيات.

لكن مقالات صلاح عبد الصبور ـ على الرغم من ذلك ـ جديرة بأن يحتفظ بها. ولهذا عدة أسباب: فهى (أولا) سجل لاهتماماته، واهتمامات الشاعر الكبير شائقة دائما. وهى (ثانيا) تتزامن مع محاولاته كتابة مسرحية شعرية، وتومئ إلى الاتجاه الذى كان الجزء الخلاق من عقله يتحرك فيه. وهى (ثالثا) تمتاز على مقالات نقاد الصحف بما يشيع فيها من نفس شعرى حار، وما يكمن وراءها من رصيد ثقافى، وحافظة واعية، وذهن وقاد.

كتب صلاح عبد الصبور خمس مسرحيات شعرية هى: «مأساة الحلاج» (١٩٦٤)، «مسافر ليل» (١٩٦٩)، «الأميرة تنتظر» (١٩٦٩)، «ليلى والمجنون» (١٩٧٠)، «بعد أن يموت الملك» (١٩٧٣). وفى السطور التالية محاولة لاستكشاف جوانب من معانى مسرحيات عبد الصبور ومبناها، وتحت هذه المحاولة يكمن افتراض مؤداه أن مسرحياته ـ مهما يكن من مآخذنا عليها ـ هى أعلى نقطة بلغها المسرح الشعرى فى مصر، وأنها ستظل جزءا من أدبنا إلى أن يرث الله الأرض ومن عليها. لقد أرسى معيار، وثبتت قيمة من حق شعراء المستقبل أن يحاولوا تجاوزها، ولكن ليس من حقهم أن يقصروا عنها.

ـ ١ ـ

تعالج «مأساة الحلاج» ـ كما هو معروف ـ استشهاد الحسين بن المنصور، صاحب كتاب «الطواسين»، فى بغداد عام ٣٠٩ هـ، بعد محاكمة أمام ثلاثة قضاة، وتتخذ من شخصية الحلاج ـ الذى كان متصوفا وشاعرا ومصلحا اجتماعيا فى آن ـ مناسبة لطرح قضية الالتزام: إلى أى حد يجوز للمفكر أن يلتحم بمشكلات عصره؟ وهل يقتصر على تسجيل رأيه أم ينزل إلى حومة الفعل المباشر؟ وهل يخلق به أن يحاول تغيير الضمائر أم يعمد إلى العنف الثورى؟

كان الحلاج ـ كما دعاه عبد الرحمن بدوى ـ من الشخصيات القلقة فى الإسلام. فهو ـ فى نثره وشعره على السواء ـ يبدو صاحب تجربة روحية معقدة، تمتزج فيها عناصر من الاعتقاد السنى ومذهب الحلول، وتختلط المؤثرات الإسلامية والمسيحية والبوذية. إنه ـ مثل ابن عربى، وسود نبورج، والقديس يوحنا الصليب ـ يتحرك فى ضبابة من الإلغاز، ويتكلم بالرمز، ويخلف فى قارئه شعورا باليأس من القدرة على متابعته. وفى معالجة صلاح عبد الصبور لهذه الشخصية المحيرة، يحدثنا ـ فى تذييل قيم ختم به المسرحية ـ أنه تأثر بمقال لوى ما سينون: «المنحنى الشخصى فى حياة الحلاج»، وبكتاب «أخبار الحلاج» الذى حققه ماسينون وعلق عليه مع بول كراوس. إن الحلاج يبرز من هذه الأعمال بطلا وجوديا، حياته هى فكره، ودمه ثمن عقيدته. ومن إشارات أخرى متناثرة فى كتب الإصطخرى، والمعرى، وابن حوقل، وابن النديم، ينسج صلاح عبد الصبور خيوط سيرة روحية فريدة.

كانت بصرة القرن الثالث الهجرى ـ حيث نجم الحلاج ـ «مدينة خطرة.. فى عصر خطر» ـ على حد تعبير أحمد عبد المعطى حجازى. ثمة صراع سياسى ودينى بين فرق المرجئة، والقدرية، والجبرية، والمعتزلة، والأشاعرة.[٣] وثمة فلسفات وافدة تصب فى تيار الفكر الإسلامى الرئيسى. وثمة تناقضات طبقية تضرمها الفروق بين حياة القصور وحياة الأكواخ وما بين بين. وكان الحلاج مرآة حساسة تعكس هذا الجيشان الدينى والفكرى والاجتماعى. لا عجب أن استرعت شخصيته اهتمام كثير من الكتاب قديما وحديثا: فريد الدين العطار، لامعى التركى، حافظ الشيرازى، عبد الوهاب البياتى.[٤] فهو مثال للمفكر الذى يقع ضحية الصراع بين ضميره الاجتماعى وتجربته الباطنة. الأول يحثه على أن يتحدث ضد الظلم، والقحط الذى يمشى فى الأسواق، والفقر الذى يستذل الروح. والثانية تدعوه إلى الاكتفاء بما قذف به الله فى صدره من نور المعرفة. ومأساة الحلاج ـ بوصفه بطلا تراجيديا ـ تكمن، على وجه الدقة، فى تمزقه على القرن بين هذين الحدين. إنه يفشى سر علاقته بربه، مخالفا بذلك تقاليد الصوفية (ويمثلهم هنا صديقه الشبلى)، ومن ثم يكون اصطدامه بالسلطة.

«مأساة الحلاج» ـ مثل مسرحية إليوت «جريمة قتل فى الكاتدرائية» ـ هى، بمعنى من المعانى، قصة بوليسية. السؤال الذى تطرحه، وتحاول الاجابة عنه، هو: من قتل الحلاج؟ من الذى فعلها؟ Whodunit أقتله الضعف التراجيدى فى شخصيته، إذ

راح يتكلم بألفاظ غامضة يمكن أن تحمل على محمل الكفر ، وإذ باح بسر التجربة الصوفية :

لأنا حينا جاد لنا المحبوب بالوصل تنعمنا
دخلنا الستر ، أطعمنا وأشربنا
وراقصنا وأرقصنا ، وغنينا وغنينا
وكوشفنا ، وكاشفنا ، وعوهدنا وعاهدنا
فلما أقبل الصبح تفرقنا ،
تعاهدنا بأن أكتم حتى أنطوى فى القبر

أم قتله جمع الفقراء الذين اشتراهم السلطان بذهبه

أعطوا كلا منا دينارا من ذهب قانى
براقا لم تلمسه كف من قبل
قالوا : صيحوا .. زنديق كافر
صحنا .. زنديق .. كافر
قالوا : صيحوا فليقتل إنا نحمل دمه فى رقبتنا
فليقتل إنا نحمل دمه فى رقبتنا

أم قتله جمع الصوفية الذين لم يبذلوا جهدا كافيا لاستلاله من سجنه :

أحببنا كلماته
أكثر مما أحببناه
فتركناه يموت لكى تبقى الكلمات

أم قتله مجلس العدل السلطانى المنعقد ببغداد ، حيث القاضى **أبو عمرو الحمادى** يعرف ما هو مطلوب منه ، وحيث **ابن سليمان** يردد كلماته كالصدى ، وحيث **ابن سريج** ــ العادل الوحيد فى هذه المهزلة ــ يرفض أن يكفر الحلاج وقد شهد أن الله «**خالقنا وإليه نعود**» ، فلا يجد بدا من أن يستعفى من المجلس ، وينسحب . وتكون دورة اللولب الأخيرة حين يأتى مبعوث من عند وزير القصر ، ليعلن أن الدولة ــ لطفا منها وكرامة ــ قد سامحت الحلاج عن تحريضه العامة على الإفساد ــ نفس التهمة التى وجهت إلى سقراط ــ وعفت عنه ..

لكن وزير القصر يضيف :

«هبنا أغفلنا حق السلطان ..
ما نصنع فى حق الله ؟
فلقد أنبئنا أن الحلاج
يروى أن الله يحل به ، أو ما شاء له الشيطان
من أوهام وضلالات
ولهذا أرجو أن يُسأل فى دعواه الزنديقية
فالوالى قد يعفو عمن يجرم فى حقه
لكن لا يعفو عمن يجرم فى حق الله»

هكذا تحكم ألاعيب السياسة قبضتها على رقبة الحلاج فتسوقه إلى حتفه ، مثلما سيق المسيح من قبل . والحق أن ثمة عنصرا مسيحيا قويا فى تصور الشاعر لمأساة الحلاج ؛ ومن هنا كانت المقارنات التى عقدها بعض النقاد بين استشهاده واستشهاد رئيس الأساقفة **توماس بيكيت** فى مسرحية **إليوت** .

يقول **عيسى بلاطة** ، فى مقالة له بالإنجليزية ، موضحا أوجه اللقاء وأوجه الخلاف بين المسرحيتين :

«على حين أن التوازيات لافتة ، يقينا ، لا يمكن القول إنها تتجاوز حقل الشكل . فاستشهاد بيكيت نتيجة للصراع بين الكنيسة والدولة ، ولكن استشهاد الحلاج نتيجة للصراع بين المؤسسة الإسلامية السنية والحركة الصوفية الضاربة بجذورها بين جماهير المسلمين .. ومن ناحية الخيط ، تعالج كلتا المسرحيتين الشهادة ، والرغبة فى الموت من أجل قضية ، وإن اختلفتا فيما إذا كان الموت بالذى يسعى إليه ، أم أنه لا يعدو أن يرتضى . وبنائيا ، على أية حال ، تتكون كلا المسرحيتين من جزئين ، وتستخدم جوقة لتعلق على المواقف وتلخص فحواها .

وفى مسرحية عبد الصبور نجد الفصل الأول ــ وهو مكون من ثلاثة مناظر ــ يبدأ بالحلاج مصلوبا على جذع شجرة ، ويتحرك مرتدا إلى الخلف زمنيا إلى بدايات وعظه وحواره الكاشف مع الشبلى . أما الفصل الثانى ــ من منظرين ــ فيبدأ بسجن الحلاج وينتهى بمجلس القضاء الذى يحكم عليه بالموت . وعلى الوجه المقابل ، نجد أن مسرحية إليوت ــ بجزئيها ــ تتحرك زمنيا إلى الأمام وعلى نحو يكاد يكون حتميا نحو مقتلة ــ مقدورة سلفا ــ فى الكاتدرائية» .(٥)

هذا ــ فى ظنى ــ تقدير صائب للعلاقة بين المسرحيتين ، يلفتنا إلى جانب مهم من مبناها : إنها لا تقوم على البناء الأرسطى التقليدى : البداية (العرض) والوسط (الأزمة / والنهاية (الانفراج) ، وإنما تصطنع منهج الارتداد إلى الوراء (فلاش باك) . كذلك يقع التوكيد على الأزمة الروحية للحلاج ، وعلى ما ترمز إليه الشخصيات ، أكثر مما يقع على أبعادها الجسمية والنفسية والاجتماعية . إن الحلاج ــ فيما يقول **عز الدين إسماعيل** ــ يمثل «**إحياء مطورا لمنهج الصوفية الإيجابية .. فى حقبة كان التفكير فيها يتجه بخطى حثيثة نحو العلمانية**» .(٦)

والصراع فى المسرحية على ثلاثة أضرب : (١) صراع باطنى داخل شخصية الحلاج . (٢) صراع بين الحلاج والمؤسسة الرسمية . (٣) صراع ــ تحكمه المحبة ــ بين الحلاج وصديقه الشبلى . وفى هذه السياقات كلها تتبلور أزمة الحلاج الشخصية التى يمكن تلخيصها فى قوله :

هبنى اخترت لنفسى ، ماذا أختار ؟
هل أرفع صوتى ،
أم أرفع سيفى ؟

إن الحلاج تؤرقه مشكلة الشر الاجتماعى ، وسوء توزيع الثروة ، وما يترتب على ذلك من دمار روحى ، وفقدان للثقة بالعدالة الإلهية :

فقر الفقراء

جوع الجوعى . فى أعينهم تتوهج ألفاظ لا أوقن معناها

...

أما ما يملأ قلبى خوفا . يضنى روحى فزعا وندامة
فهى العين المرخاة الهدب
فوق استفهام جارح
« أين الله » .. ؟

والشبلى يرد على ذلك باستفهام أخطر . فالشر عنده ميتافيزيقى . يستحيل تفسيره . جزء أصيل من بناء الكون . وذلك لحكمة خفية لا يدريها سوى الخالق :

لكنى ألقى فى وجهك
بسؤال مثل سؤالك
قل : من صنع الموت ؟ .
قل : من صنع العلة والداء ؟
قل : من وسم المجذومين ؟
والمصروعين ؟
قل : من سمل العميان ؟
من مد أصابعه فى آذان الصم ؟
من شد لسان البكم ؟

...

من ألقانا بعد الصفو النورانى
فى هذا الماخور الطافح
من .. من .. ؟

والحلاج يمثل أزمة المثقف الساعى وراء المعرفة واليقين . الذى قضى شبابه فى طلب العلوم ، فلم يزده علمه إلا حيرة واضطرابا :

وذوبت عقلى ، وزيت المصابيح ، شمس النهار على
صفحات الكتب
لهثت وراء العلوم سنين ، ككلب يشم روائح صيد .

إنه الموقف الذى سبق أن التقينا به فى قصيدة « **أقول لكم** » :

أنا طوفت فى الأوراق سواحا ، شبا قلمى حصانى ..
بعد أن حملت بى الأوهام والغفلة
سنين طوال ، فى بطن اللجاج وظلمة المنطق
وكنت إذا أجن الليل واستخفى الشجيونا
وحن الصدر للمرفق
وداعبت الخيالات الخليينا
ألوز بركنى العارى بجنب فتيلى المرهق
وأبعث من قبورهم . عظاما نخرة ورءوس
لتجلس فوق مائدتى . تبث حديثها الصياح والمهموس

بل إن حديث الحلاج فى أحد المناظر حين يقول :

إلىّ . إلىّ . يا غرباء . يا فقراء . يا مرضى
كسيرى القلب والأعضاء . قد أنزلت مائدتى
إلىّ . إلىّ
لنطعم كسرة من خبز مولانا وسيدنا

ليس إلا إعادة صياغة لحديث « **القديس** » من نفس القصيدة . قصيدة « **أقول لكم** » :

إلىّ . إلىّ . يا غرباء ، يا فقراء ، يا مرضى
كسيرى القلب والأعضاء . قد أنزلت مائدتى
إلىّ . إلىّ
لنطعم كسرة من حكمة الأجيال مغموسة
بطيش زماننا الممراح

وتوق الحلاج إلى أن

.. يوفق بين القدرة والفكرة
ويزاوج بين الحكمة والفعل ..

استمرار لقول الشاعر ، المعلم ، الذى يتحدث فى « **أقول لكم** » بنبرة أنبياء العهد القديم :

أقول لكم
بأن الفعل والقول جناحان عليان
وأن القلب إن غمغم
وأن الحلق إن همهم
وأن الريح إن نقلت
فقد فعلت ، فقد فعلت

هذا التكامل بين « اللوغوس » و« والبراكسيس » . بين الكلمة والفعل ، هو الذى يربط بين أعمال صلاح عبد الصبور برباط وثيق . وبهذا المعنى يصح أن نقول إن مسرحية « **مأساة الحلاج** » كانت جنينا فى رحم قصيدة « **أقول لكم** » . وهذه الاستمرارية فى عمل الشاعر . هذا التردد الداخلى للأصداء والذبذبات فى أرجاء فنه ، من علائم صدق الرؤيا . ووحدة الشخصية الفنية ، واتساق المرمى .

وحين يجد الحلاج أن خرقة الصوفية ستكون حائلا بينه وبين تحقيق رسالته الاجتماعية يخلعها فى مشهد عنيف . يشبه ـ من بعض الوجوه ـ تحطيم **إسماعيل لقنديل أم هاشم فى قصة يحيى حق** . ويشكو **مصطفى عبد اللطيف السحرتى** من أن **صلاح عبد الصبور** يخالف التاريخ هنا . وأن الحلاج لم يخلع مرقعته فى الموقف الذى يذكره الشاعر .(٧) ولكن هذا التصرف ـ من جانب شاعرنا ـ مشروع فى ظننا ؛ فهو لا يجافى الحقيقة التاريخية وإن جافى التوقيت . وهو مستخدم لقيمته الدرامية العالية . لـ« توظيف » التراث لا « تسجيله » . إذا استعرنا مصطلحات بعض الباحثين .

ولا تخلو المأساة من لحظات تفريج ملهوى . وفكاهة تتراوح بين الرقة والغلظة . كما فى مشهد الهزر الخشن بين السجينين فى السجن الذى زج فيه بالحلاج ، وكما فى مشهد المحاكمة الرائع ـ أو ما قبلها مباشرة ـ حيث يتباهى أبو عمرو الحمادى بفطنته وقدرته على التصرف بفنون

لفظ . وكيف أحرج صديقه القاضي الهروي . وهو «**رجل مغرور بقريحته وذكائه**» . فأبلس هذا الأخير ولم يحر جوابا . ولا يشكون شاكٍ من أن الفكاهة في مثل هذه المشاهد خشنة . يعوزها الصقل – في حالة السجينين على الأقل – وتشي على الفحش . فالخشونة هنا مقصودة . على سبيل التضاد مع السبحات الروحية الراقية التي ترتفع بنا إليها أحاديث الحلاج والشبلي . ونحن نجد أمثلة لهذا الفحش في مسرح الإليزابيثيين – مثل **مارلو وشكسبير** – جنبا إلى جنب مع أدق ظلال الفكر وأرهف فروقات التعبير . ليس **صلاح عبد الصبور** رجلا سريع الغثيان . صاحب دل وخفر . وإنما هو فنان ناضج . يحيط بكل أبعاد التجربة من أعلاها إلى أدناها . ويحتاج إلى قارئ ذي عقل قوي . ووجدان قوي . ومعدة قوية .

والدلالة العصرية للمسرحية تتضح في مثل كلام ابن سريج . الذي يستخدم مصطلحا وجوديا (وقد كان سارتر من بين أهم المؤثرات على جيل عبد الصبور) . وينفر من التجريدات الرنانة التي لا تخفي إلا خواء . ويريد للكلمة أن تتجسد في واقع عيني محسوس :

العدل مواقف
العدل سؤال أبدي يطرح كل هنيهة
فإذا ألهمت الرد تشكل في كلمات أخرى
وتولد عنه سؤال آخر . يبغي رداً
العدل حوار لا يتوقف
بين السلطان وسلطانه

ولا أدع مسرحية «**مأساة الحلاج**» قبل أن أنوه بالمقدرة الدرامية – الشعرية الفائقة لمؤلفها . حيث الشعر موظف في خدمة الموقف . وحيث الإيجاز اللماح يغني عن الحشو والتزيد . يقول السجين الثاني :

أمي ما ماتت جوعاً . أمي عاشت جوعانة
ولذا مرضت صبحا . عجزت ظهرا . ماتت قبل الليل

هذه المقدرة الصبورية تكاد ترقى أحيانا إلى ذرى بليكية (**نسبة إلى وليم بليك**) حين يستخدم الشاعر صورة الطفل أو صورة الحمل ، كما في قوله :

كان يريد أن يموت ، كي يعود للسماء
كأنه طفل سماوي شريد
قد ضل عن أبيه في متاهة المساء

لم يبرأنا الباري ليعذبنا ، ويصغرنا في عينيه
بل ليرانا ننمو ، وتلامس جبهتنا وجه الشمس
أو نمرح تحت عباءتها كالحملان المرحة .

ويبرع صلاح عبد الصبور في صنع ما يمكن أن نسميه : تكوينات دائرية . حيث يدور البيت حول ذاته ، وتكتمل الدورة ، مولدة حساً بالانتهاء والوفاء والتحقق . ومن أمثلة ذلك قول مقدم المجموعة الصوفيه .

وحينا أسلمه السلطان للقضاة
ورده القضاة للسلطان
ورده السلطان للسجان
ووشيت أعضاؤه بشمر الدماء
تم له ما شاء
هل نحرم العالم من شهيد ؟
هل نحرم العالم من شهيد ؟

وهي حيلة فنية نجدها في مواضع أخرى من شعر عبد الصبور ، كما في قصيدة «**أحلام الفارس القديم**» (أو «البراءة» إذا استخدمنا عنوانها الذي نشرت تحته . في جريدة «**الأهرام**» ، لأول مرة) :

ثم نعود موجتين توأمين
أسلمتا العنان للتيار
في دورة إلى الأبد
من البحار للسماء
من السماء للبحار

وفي هذه المسرحية – كما في سائر مسرحياته – يعتمد الشاعر ، أساسا . على تفعيلات بحر المتدارك ، مع إلمامات ببحور أخرى كالرجز والرمل والوافر والمتقارب . ولن يصعب على أصحاب العروض – وقد فعلوا – أن يأخذوا عليه بعض أخطاء في هذه الأمور ، ولكنها – أخطاء مغفورة . لأن المحتوى الفكري والوظيفة الدرامية والإدراك الشعري هي أهم ما يهتم له الشاعر ، لا مراعاة قوانين الخليل وتجنب مزالق الزحافات والعلل .

– ٢ –

«**مسافر ليل**» ملهاة سوداء من نوع ملاهي **بيكيت** ، **ويونسكو** ، وغيرهما . (انظر عن هذا الجنس الأدبي مقالة لمحمد عبد الله الشفقي في مجلة «الفكر المعاصر» – إبريل **١٩٦٥** ، وانظر التذييل القيم الذي ذيل به صلاح عبد الصبور مسرحيته) . أشخاص المسرحية ثلاثة : راوٍ ، وعامل تذاكر ، وراكب . المنظر : عربة قطار مندفعة في طريقها طوال الوقت ، والزمان بعد منتصف الليل . عالم المسرحية عالم تحولات : من رحلة عادية إلى رحلة نحو الموت ؛ من عامل تذاكر إلى ديكتاتور عسكري يقتل ضحاياه دون ذرة تردد أو ندم ؛ من المألوف إلى الغريب ؛ من المضحك إلى المأسوي . ومستويات اللغة في المسرحية تساوق هذه التحولات : فنحن ننتقل من نثر الحياة اليومية إلى أفق الشعر الرفيع ؛ من محاكاة أصوات الطبيعة إلى إعادة خلق الموضوعات ؛ من كلام السوق المبتذل إلى رطانة الفلسفة وتحليقات الشعراء .

ظهرت المسرحية لأول مرة في عدد يوليو **١٩٦٩** من مجلة «**المسرح**» . في تلك الأيام الحزينة من أواخر حكم عبد الناصر . وبشجاعة أدبية فائقة (لا يعد لها سوى شجاعة نجيب محفوظ في رواياته وأقاصيصه) أخرج **صلاح عبد الصبور** هذا الدفاع البليغ عن إنسانية

الإنسان ، هذه الإدانة الصارمة لحكم الطغاة ، هذا التجسيم لانقلاب الأوضاع ، ولى الحقائق ، وتوارى العدل فى غيابات الجور .

عامل التذاكر فى المسرحية طاغية متنكر ، يلعب دور الله ، ويؤمن – وهذا أشنع ما فى الأمر – أنه إنما يفعل ذلك لصالح المحكومين ، ويتحمل الكثير من أجلهم ، ثم لا يلقى بعد ذلك جزاءا ولا شكوراً . والراكب هو الإنسان العادى الذى سحقته الأنظمة الشمولية ، وأصبحت بطاقة هويته هى أثمن ممتلكاته ، لأنه بدونها يغدو غير موجود ، وبلا حقوق . والراوى هو صورة حديثة من الجوقة الإغريقية : تراقب ولكنها لا تجرؤ على التعليق ؛ فهى خائفة من بطش الطاغية . وجو المسرحية – فى إيقاعه المتسارع – أشبه بكابوس خاطف ، تأخذ فيه الأحداث برقاب بعض ، ولا تترك للمشاهد أو القارئ فرصة لالتقاط أنفاسه ، إلا بعد أن تتم الجريمة ، ويوطأ العدل بالمناسم .

المسرحية ، من بعض الزوايا ، امتداد لأعمال صلاح عبد الصبور السابقة ، لاسيما «**مأساة الحلاج**» . نحن نجدها هنا أيضا مشهد محاكمة ، كما فى المسرحية السابقة ، وكما فى كثير من أعمال **برخت** . يتهم عامل التذاكر الراكب عبده بأنه **قتل الله** (صدى من نتشه) وسرق بطاقته الشخصية . وفى هذا العالم العبثى ، حيث الأبيض أسود والأسود أبيض ، يقفز عامل التذاكر كى يجلس فى أعلى العربة ، فوق رف الحقائب ، ويدلى ساقيه ، ويؤرجح قدميه على رأس الراكب . فيم العجب وقد قالوا قديما : إن القانون فوق رؤوس الأفراد؟ وتتخايل أشباح طغاة من التاريخ القديم والحديث : الإسكندر الأكبر ، هانيبال ، تيمور لنك ، الدوتشى ، هتلر ، لندون جونسون . وإزاء سلطانهم يخفت صوت العقل ، وتنصاع الحكمة للقوة ، بل تغدو الحكمة قرينا للقوة : إن الإسكندر ، فى ميعة عمره ، بعد أن روض المهر الجامح ، يروض معلمه أرسطاليس ، وهو الذى عينه فيليب المقدونى ليربى فتاه ، ويكفكف من غلوائه ، ويعلمه الكتاب والحكمة .

إن عامل التذاكر – فى مسرحيتنا هذه – لا يفتقر إلى المبررات ، ولا تعوزه الحجج المنطقية ، فإن وراءه تاريخا طويلا من تبريرات الطغيان : «جوع كلبك يتبعك» (النعمان بن المنذر) ، «عندما أسمع كلمة الثقافة أتحسس مسدسى» (زعيم نازى) ، «إنى أرى رءوسا قد أينعت وحان قطافها» (الحجاج بن يوسف الثقفى) ، «علمهم الديمقراطية ، حتى ولو اضطررت إلى قتلهم جميعا» . (لندون جونسون) . وإلى هذه الروائع يضيف طاغيتنا – «عشرى السترة» – من عنده آية أخرى : «حقق فى رحمة ، ثم اضرب فى عنف» .

إن عامل التذاكر يذكرنا بالطاغية الحديث الذى يتحدث عنه **أودن** فى قصيدة «**المديرون**» (١٩٤٨) . فالمدير فى عصرنا – وهو رمز لتحكم البيروقراطية فى مصائر الناس – يدير «**دولة الرخاء**» أو «**عالم الوفرة**» ، دون أن يكون رأسماليا أو عاملا . إنه نموذج للفاعلية ، تراه فى الولايات المتحدة الأمريكية ، كما تراه بين صفوف الحزب الشيوعى السوفيتى . قديما كان الطغيان قرين الفراغ ، والقصور ، وفاخر المآدب ، والحسناوات من الزوجات والمحظيات والجوارى ، وألوية الجنود ، وسروج الخيل البراقة . أما طاغية اليوم فهو يعيش حياة رمادية كئيبة ، أقرب إلى التقشف ، تخلو من اللمعان ؛ فالطاغية اليوم لا يشارك أقرانه الشراب ، ولا يقيم حفلات القصف والمجون ، ولا يكتب أحكام الإعدام على ظهر أوراق اللعب ، وإنما يتعامل مع أرقام وإحصائيات وأزرار وبيانات – حيث كل شئ محسوب – ويعانى – برغم كل سلطانه ، من وحدة عميقة .

هذه صورة الطاغية الحديث كما صوره **أودن** ، أما **صلاح عبد الصبور** فيرسم له صورة لا تقل عن ذلك بلاغة وإيحاء :

«هل تعلم ، لست سعيدا
يتخيل بعض الحمق أنى رجل محظوظ
ويقولون لأنفسهم ...
حين يعودون إلى أكواخهم وزرائبهم فى الليل
«ماذا يصنع عشرى السترة ؟»
«يتقاضى أعلى أجر»
«يسكن فى قصر»
«يتصرف فى أقدار الناس»
لا يدرون بأنى أحمل أكبر عبء
أفزع فى الليل إذا حدثت واقعة ما
أخرج من قصرى كى أتفقد أحوال الخلق
أحفظ فى ذاكرتى أسماء القتلة والسفاحين
وذوى الأفكار السيئة الأخطر من أخطر
أنواع القتلة والسفاحين .

إلى أن يقول :

إنى أحيا فى وحدة
أحيا فى وحدة
أحيا فى وحدة

والمدلج – **مسافر الليل** – يذكرنا ببطل قصيدة أخرى **لأودن** هى قصيدة «**المواطن المجهول**» (١٩٣٩) . إن الرجل العادى فى عصرنا ليس إلا اسما على ورق ، رقما بين أرقام ، ملفا بين ملفات . وعامل التذاكر يقتله رغم اقتناعه بأنه برئ لم يقتل ، ولم يسرق ، ولم يكسر قانونا . غاية الأمر أنه ضحية لابد من التقدم بها على مذبح السلطة ، لكى تراعى الأصول ، وتستوفى المظاهر ، وتجرى لعبة السياسة فى طريقها المرسوم . ليس ثمة ما يدل على أن صلاح عبد الصبور قد تأثر بأودن هنا ، أو حتى أنه قرأ قصائده المذكورة ، إنما هى روح العصر وحقائقه ، تستخرج من شاعرين كبيرين – أحدهما فى الشرق والآخر فى الغرب – نتائج متشابهة ، وتجيبهما بمواقف متقاربة .

والراكب فى حرصه على البقاء ، وخوفه من بطش عامل التذاكر ، يلاينه ويسايره ويداهنه ، فيثنى على عدله ورحمته وعلمه وجوده ، يعينه على ذلك محفوظه من الشعر العربى الذى يورده المؤلف على سبيل التعليق الساخر ، أو التضمين ذى الدلالة ، كما يورد إليوت وغيره قدامى الشعراء :

فـإذا رحـمت فـأنت أم أو أب
هـذان فى الـدنـيـا هما الـرحـمـاء

عـليم بـأسرار الـديـانـات والـلـغى
له خطرات تفضح الناس والكتبا
(المتنبى)

ولو لم يكن فى كفه غير روحه
لجاد بها فـلـيـتـق الله سـائـلـه

كذلك يعمد الراوى إلى تصوير خوف الراكب وإيثاره السلامة إذ التقية سلاح الضعيف فى مجتمع الطغيان، والمصانعة أداة للبقاء، وصون الذات والبنون والأموال. يترجم الراوى ـ فى حياده المحرج للصدر ـ عن مشاعر الراكب فيقول:

قال الراكب فى نفسه
ما يدريني، فلعل الرجل هو الإسكندر
ولعل الموتى مازالوا أحياء
وعلى كل، فالأيام غريبة
والأوفق أن نلتزم الحيطة
ولعلى إن لنت له أن يتركنى فى حالى
قال الراكب فى نفسه
فلأتذلل له

وذلك على نحو ما يتفوه الواعظ بنصيحته الغالية فى «مأساة الحلاج»:

بم باح، لكى تأخذه الشرطة؟
لا أدرى، وعلى كل، فالأيام غريبة
والعاقل من يتحرز فى كلماته
لا يعرض بالسوء
لنظام أو شخص أو وضع أو قانون أو قاض
أو وال أو محتسب أو حاكم

وعامل التذاكر يستخدم مصطلحات الفلسفة، متلاعبا بها كالسوفسطائيين، كى يوقع الراكب المسكين فى حبائل من لفظ:

لا داعى للشكر
هل تدرى ما معنى فقد بطاقتك الشخصية
معناها أنك لست بموجود
فالسارق قد قتلك
إذ أفقدك تشخصك المتعين

وذلك على نحو ما كان السجين الثانى، فى «مأساة الحلاج»، يحب الحكمة فى مطلع شبابه، قبل أن يلجئه الواقع الاجتماعى الظالم إلى الانحراف، وكان يقضى صبحه فى دور العلم، أو بين دكاكين الوراقين، ويعود ليفاجئ أمه الطيبة بالألفاظ البراقة كالفخار المدهون:

الجوهر والذات
الماهية والإسطقسات
والقاتيغوريات
يونانى لا يفهم

وحين يبتلع عامل التذاكر تذكرة الراوى ـ وهى بمثابة العقد بين المواطن والدولة ـ ندرك أن العقد الاجتماعى الذى تحدث عنه **روسو وهيوم ولوك**، والذى ينظم العلاقة بين الحاكم والمحكوم، قد تمزق، وأضحى الطريق مفتوحا لطغيان النزعات اللاعقلية، وفلسفات الغريزة والدم والنخبة، وهو ما تجده فى النازية والفاشية وغيرهما.

ـ ٣ ـ

«**الأميرة تنتظر**» ـ على خلاف المسرحيتين السابقتين ـ مسرحية مترلنكية ـ نسبة إلى الكاتب المسرحى البلجيكى موريس ميترلينك ـ يتغشاها ضباب رمزى شفيف، ويصعب اقتناص رموزها فى شبكة المعنى: فهى تكون ولا تعنى، وترمز ولا تصرح، وتومئ ولا تحدد. إن هواءها أشبه بالأوزون، وجوها أشبه بتلك الساعات التى تسبق مطلع الفجر، حين لا يتميز الخيط الأبيض عن الخيط الأسود، وتتحرك قوى الضياء فى قلب الظلام، وتكون الحرب سجالا بين الخفاء والتجلى، بين الوعى واللاوعى، بين الواقع والحلم.

تلتزم هذه المسرحية ـ ذات الفصل الواحد ـ وحدات المكان والزمان والحدث، مما يحقق لها وحدة الجو النفسى ووحدة الأثر. فالأحداث تدور فى ليلة واحدة، داخل كوخ قصى فى واد يدعى وادى السرو، هاجرت إليه الأميرة مع وصيفاتها الثلاث ـ مفطورة، وبرة، وأم الخير ـ منذ خمسة عشر عاما، ونزلن به بعد أن تحطم قلب الأميرة، إذ وقعت فى هوى كبير الحراس ـ ويدعى السمندل ـ فوهبته ذاتها، وأمكنته من مقاليد الأمور فى المملكة، فقتل الملك ـ أو عجل بموته ـ ولم يهب الأميرة الطفل الذى كانت تتوق إليه. وخلال سنوات حكمه أنكره الحراس والقادة والجند، وهجروه. وفى ليلة الحدث تمثل الأميرة مع وصيفاتها هذا الذى حدث، وينتظرن مقدم رجل. إن نزوعا أقرب إلى المازوكية يدفعهن إلى استرجاع آلام الماضى، أو كما تقول الوصيفة الثانية:

هذا ميعاد مواجدنا الليلية
الجرح يريد السكين

والصدى من **بودلير** واضح: «**أنا الجرح والسكين والفريسة والجلاد**». وفى غمرة الذعر العصابى، يسمع صوت من الخارج كأن خطى تتردد، فتنزعج الأميرة وتسأل:

ما هذا يا أم الخير
الوصيفة الثالثة: مولاتى ...
تلك هى الريح

على نحو ما تسأل السيدة العصابية فى قصيدة «**الأرض الخراب**»

شريكها فى الغرفة ـ زوجها أو عشيقها :

ترى ما عسى هذه الضجة أن تكون ؟
إنها الريح تحت الباب .

وفى محاولة يائسة للتغلب على كآبة الانتظار (**هن ـ كالنساء فى «بيت برناردا ألبا ـ «يعشن فى انتظار رجل»**) يحاولن افتعال البهجة وبث المرح فى نفوسهن :

الوصيفة الثالثة : فلنضحك
الوصيفة الأولى : حقا .. فلنضحك
الأميرة : فلنضحك
(لا يضحك أحد)

إنهن إيماءة بلا حركة ، وقوة مشلولة ، كرجال **إليوت الجوف** ، أو **كاستراجون وفلاديمير فى ختام مسرحية صمويل بكيت «فى انتظار جودو»** :

فلاديمير : حسنا ، هل نمضى
استراجون : نعم ، هيا بنا نمضى
(لا يتحركان) [٨]

ويقبل على الكوخ رجل غريب الشأن ، «نحيل ، رث الهيئة ، عليه تراب الفقر والسفر» ، يدعى القرندل ، قائلا إن صوتا قد هداه إلى هذا المكان ، وأنه لن يبرح حتى يلقى من يريد . وهذا الرجل الغريب يجلس فى ركن المسرح الأمامى الأيسر ناظرا الباب وموليا ظهره للجمهور . وبعد قليل يأتى السمندل حبيب الأميرة الخائن ، يريدها أن تتبعه بعد أن قلبت له المقادير ظهر المجن . إنه المخلص الذى ظلت الأميرة ووصيفاتها ينتظرنه طويلا ، ولكنه ـ وا أسفاه ـ كاذب كالعهد به :

ها هو ذا يأتى متشحا بالكذب كما اعتاد
قد عامت فى شفتيه الألفاظ
لامعة ومراوغة كالزيت

ويذكر الأميرة ـ محاولا استلانة قلبها ـ بليالى حبهما ، وكيف علمها لذائذ الحب وأسراره ، وحولها إلى امرأة مكتملة الأنوثة . فتقول له غاضبة : «**لا يحكى عن مضجعه إلا رجل وغد**» . ونتذكر درس **لوركا** فى قصيدته «**الزوجة الخائنة**» :

صعدت على أجمل المهارى
دون شكيمة أو ركاب
وكرجل لن أكرر
الأشياء التى قالتها لى

وهى أبيات أوردها عبد الصبور فى مقالته «**لوركا شاعر الأندلس**» من كتابه «**حتى نقهر الموت**» (**دار الطليعة ، بيروت ، مارس ١٩٦٦ ، ص ١٩٣**) . ولنتذكر أن عبد الصبور عاشق للوركا قديم ، نظم عنه قصيدة من ديوانه «**أحلام الفارس القديم**» ، ونظم أشعار مسرحيته «**يوما**» التى نقلها عن الفرنسية **وحيد النقاش** . وعند كلا الشاعرين نجد نفس العشيقة (**إيروتسزم**) المتخللة ، وغنائية الرغبة ، وحسية المدركات ، وخيوط الحياة فى مواجهة الموت ، والخصب فى مواجهة العقم .

ويهب القرندل من ركنه المظلم فجأة ، وقد اكتملت مقاطع أغنيته الداخلية التى كان يزمزم بها فى همهمات غامضة كسجع الكهان ، ويطبق بيديه على رقبة السمندل ، ويغمد فيه سكينه ، جزاء وفاقا لجرائمه وخيانته وكذبه . ولا ينسى قبل أن يرحل أن يلقن الأميرة درسا فى الكبرياء ، والاكتفاء الذاتى ، ولو كان الثمن عزلة باردة طاهرة كالجليد :

هذا تذييل لا تكمل أغنيتى دونه
يا أمرأة وأميرة
كونى سيدة وأميرة
لا تثنى ركبتك النورانية فى استخذاء
فى حقوى رجل من طين
أيا أفضل ما كان
وغداً أو شهما
عملاقا أو أفاقا
ولتتلق ألوان الحب . **ولا تعطيه**
اضطجعى مع نفسك
ولتكفك ذاتك

ويؤيد هذا التفسير السياسى للمسرحية الذى قدمه **بدر توفيق** . فالخيط ـ على ما يلوح ـ هو انتظار المخلص الذى يخيب الآمال . ودرس التجربة المريرة . عند بدر **توفيق** أن الأميرة هى المدينة أو الوطن . والسمندل هو الحلم . والقرندل هو الواقع . والوصيفات بمثابة كورس إغريقى . [٩]

وخيط التضاد بين الحياة والموت توحى به رموز موضعية أخرى متناثرة فى ثنايا المسرحية . فأشجار السرو مثلا ـ كما يلاحظ **الدكتور لويس عوض** ـ «**أشجار لا تنبت فى الحياة ولا تستنبت فى قريض الشعراء إلا فى أفنية المقابر**» . [١٠]

وعندى أن للمسرحية ـ إلى جانب البعد السياسى ـ بعدا آخر ميتافيزيقيا ، وكأنما الأميرة التى «**تبغى أن تمزج جوهرها النورانى ببعض اللذات الأرضية**» هى الروح التى تبحث عن جسد تسكنه . وهى الصورة التى تبحث عن مادة . وهى المجرد الذى يطمح إلى أن يغدو عينيا . وكثيرا من أحاديث الأميرة ـ حتى أكثرها إيغالا فى الواقعية ـ مشحون بهذه النغمات الرمزية التحتية . عندما تقول وهى تهبط من أعلى الدرج إلى وصيفاتها المنتظرات أسفله : «**شكرا . فلأهبط درجة**» فإنما هى الروح تهبط إلى الأرض . الورقاء التى هبطت من المحل الأرفع . إن فى فكر صلاح عبد الصبور ـ الذى بدأ واقعيا اشتراكيا ـ عنصرا قويا من الأفلاطونية . ومن الأفلوطينية المحدثة :

كنا نحلم بالحب كما يحلم كهف بالنور

ويراوح صلاح عبد الصبور ـ ببراعته المعهودة ـ بين أرق درجات الشاعرية :

مولاى
فى وسط السلم تختار العين
جيدك أم كومة ماس
يتكسر فيها النور ويلتم

وبين الفحش الصريح :

فاسمعن إذن أحدث نكتة
رجل قال لزوجته
البدر يفوقك حسنا
قالت زوجته :
اذهب حل سراويل البدر
بدلا من حل سراويلى .

إن قائلة المقتطف الأول هى ذاتها قائلة الثانى ـ الوصيفة الأولى . فالإنسان ليس روحا خالصا وليس جسدا خالصا ، وإنما هو على البرزخ بين وجودين . وتقوم جدلية خلاقة بين طرفى المقتطفين : **فكل منهما** يصوب الآخر وينقده . إن الروحانية تنقذنا من الانغماس فى طبيعية فجة ـ من طراز ما نجده عند أتباع زولا الأصلاء قامة من أستاذهم . والفحش ينقذنا من التحليق فى أفق مخلخل الهواء ، مبتوت الصلة بأرضنا المعجون ترابها شهوة وعرقا وإفرازات . ما كان لأحد سوى شاعر كبير أن يكتب هذه الأبيات .

ومن مفارقات الحب المؤسية ـ والصادقة فنيا وحياتيا على السواء ـ أن تبكى الأميرة حبيبها بعد موته ، وتجده ـ مثل دوريان جراى ـ يملك من الصدق وهو جثمان هامد ما لم يكن يملكه وهو يضاجعها ويقتل أباها ويغتصب الملك :

آه ، ما أصدقه ميتا
انظرن ، ماتت بسمته الفاتنة اللزجة
وبدا مرتعدا مذعورا فى صدق فاتن

ـ ٤ ـ

لكن مسرحية صلاح عبد الصبور التالية **«ليلى والمجنون»** لا تصيب مثل هذا النجاح ، ولا تواصل هذا الحوار الخلاق مع الكون والكائنات . إنها ـ فى تقديرى ـ أضعف مسرحياته ، كما أن **«النساء حين يتحطمن»** أضعف كتبه النقدية .

يرفع الستار عن غرفة تحرير فى إحدى المجلات الصغيرة التى كانت تصدر بالقاهرة قبل ثورة ١٩٥٢ ، ونرى محرريها ـ سعيد وحسان وزياد وحنان ـ وهم مجموعة من الصحفيين والكتاب والشعراء ، يتراوحون ما بين الإيمان بالإصلاح التدريجى والإيمان بالعنف الدموى . ويدخل عليهم الأستاذ ـ رئيس التحرير ـ فيقترح أن يكونوا فرقة تمثيل تجتمع ساعات معدودة يوما أو يومين كل أسبوع ، بعيدا عن جو العمل الصحفى ، كى تجرى تدريبات على إحدى المسرحيات ، حتى إذا أتقن أفرادها أدوارهم قدموا حفلا يدعون إليه بعض الأصحاب الخلصاء . ويقترح الأستاذ أن يمثلوا مسرحية **شوقى «مجنون ليلى»** ، فيلقى اقتراحه القبول برغم بضع اعتراضات . وهكذا تتولد مسرحية داخل المسرحية ، ومن الحوار بين العملين تنبثق دلالة عمل الشاعر الأحدث .

والواقع أن هذا المنهج ـ منهج التقابل مع شاعر سابق ، وتضمن أصوات الآخرين ـ ليس جديدا على صلاح عبد الصبور . فقد سبق له أن استعار من أحمد شوقى ، على سبيل المقابلة والتهكم ، كما يقول **الدكتور جابر عصفور : «ويستخدم صلاح التضمين فى قصيدته "الحب فى هذا الزمان" ... فيستعير بيتا تقليديا لشوقى ليبرز بوضعه فى قصيدته عنف الفارق بين الحب السلفى الذى يخضع للترتيب والحسبان لأنه ابن مجتمع جامد رزين :**

نـظـرة ، فـابـتـسـامـة ، فسلام
فـكلام ، فموعـد ، فـلـقـاء

والحب المعاصر بسرعته الآلية وعدم عمقه وزيفه » .(١١)

وتحمل الأحداث الشخصيات على تيارها ، فتحترق القاهرة ، وتسحب سلطات الأمن رخصة المجلة ، ويتبين أن حساما جاسوس على زملائه ، ويظل سعيد حائرا بين الماضى والمستقبل : **«وقت مفقود بين الوقتين»** ، أو ـ بالتعبير الأدونيسى ـ وقت بنى الرماد والورد . أما ليلى ـ رمز الوطن ، وهو رمز **بلى من فرط الاستعمال ـ فتظل تنتظر** الحبيب بها ، الذى يكون على يديه الخلاص .

فى المسرحية ـ ولابد ـ أصداء من قراءات عبد الصبور : **فخيط** المقابلة بين الواقع والتمثيل يستدعى **بيراندلو** . وهناك شرح جيد لبيتى **إليوت** من قصيدة **«بروفروك» : «النسوة يتحدثن يرحن يجئن / يذكرن مكايل أنجلو»** :

معناه أن العاهرة العصرية
تحشو نصف الرأس الأعلى بالحذلقة البراقة
كى تعلى من قيمة نصف الجسم الأسفل

كما أن هناك صدى من ختام قصيدة **«الملاح الهرم» لكولردج** : **«فرسانا محزونين وحكماء»** . ونجد ذكرا **لبرخت وجوته** (وهما شاعران قابل بينهما الدكتور عبد الغفار مكاوى ـ صديق الشاعر الراحل ـ فى مقالة له ممتعة) . وعلى جدار غرفة تحرير المجلة تقوم لوحة **«دون كيشوت»** للمصور **دوميه** .

على أن المسرحية تعانى من خلل رئيسى يتمثل فى أنها ـ أساسا ـ مسرحية واقعية ، بل طبيعية النزعة ، لا يوجد ما يبرر كتابتها شعرا . إنها فى معالجتها لأزمة المثقف الثورى ، قد صنعت من نفس مادة **«الأيدى القذرة» لسارتر** ، و**«الأبرار» («لا العادلون») لكامى** ، و**«الصمت والصدى» للأمين العيوطى** . وكثيرا ما نشعر أن الشعر يتململ تحت وطأة ما كان الأجدر به أن يقال ـ ببساطة ـ نثرا :

سعيد : هل أصنع لك شاى
ليلى : شكرا يا حبى

* * * *

زياد : لا بل قد خالجنى إحساس طبق

وتبلغ الركاكة أوجها فى قول سعيد ينتظر المخلص :

.. باسم الشعراء وباسم الخفراء
والأهرام وباب النصر والقناطر الخيرية
وعبد الله النديم وتوفيق الحكيم والمظ ،
وشجرة الدر وكتاب الموتى ونشيد بلادى بلادى
نرجو أن تأتى وبأقصى سرعة
فالصبر تبدد
واليأس تمدد

شتان بين هذا الخليط وأبيات صلاح عبد الصبور العظيمة عن الانتظار فى قصيدة «توافقات» ، آخر قصائد ديوان «شجر الليل» :

ها أنا أستدير بوجهى إليك ، فأبكى
لأن انتظارى طال ، لأن انتظارى
يطول ، لأنك قد لا تجئ ، لأن
النجوم تكذب ظنى ، لأن كتاب
الطوالع يزعم أنك تأتى إذا
اقترن النسر والأفعوان ..

وتنتثر فى تضاعيف المسرحية نداءات من نوع «أزياد» ، «أسعيد» . لكأننا عدنا إلى أيام عزيز أباظة فى مسرحياته ذات المهاد العصرى .

وفى المسرحية جانب نبه إليه ناقد لم يجد ـ للأسف ـ الشجاعة الكافية لذكر اسمه ، فوقع مقالة له فى مجلة «الآداب» البيروتية باسم «شاهد» من بغداد . كتب الناقد تحت عنوان «أتوارد خواطر .. أم تأثر ؟» (مجلة «الآداب» ، يوليو ١٩٧٠ ، ص ٨٨) أن مسرحية عبد الصبور تنم على تأثرات بقصيدة للشاعر العراق حسب الشيخ جعفر ، نشرت فى مجلة «الكلمة» العراقية (تشرين الثانى ١٩٦٩) ، عنوانها «القارة السابعة» . ويورد الناقد الأمثلة التالية تأييدا لدعواه :

حسب الشيخ جعفر	صلاح عبد الصبور
١ ـ الزمن اليابس ، يا حبيبتى ، كالقش فى أصابعى .	١ ـ يحمل بوقا فى صحراء الزمن اليابس.
٢ ـ انحدرت فى نومها الوعول ، نامى ، انهمكى فى الزينة ، التفى على جذعى كاللبلاب .	٢ ـ لا تلتصق بالصمت كما يلتصق اللبلاب الخائف بالشجرة .
٣ ـ انتظرت وامتلأت كالمغزل يلتف بخيط منك .	٣ ـ تلتف حواليك عيونى كالخيط على المغزل.
٤ ـ عاشقا أدخل ، لى ينفتح الخليج . تحتى الألق الطافر فى الخلجان .. فى غرفتنا البحر .. ينفتح الخليج هل تسمع ؟ تصحو سفن مثقلة تدخل فى البحر كما تدخل فى قفازها اليدان .	٤ ـ ماذا لو تلمس كفى الخشنة هذا الجسد الشمعى المتألق حتى ينفتح لى كخليج ينتظر المركب.
٥ ـ ارتجفت مثل الوتر المشدود فى انتظار .	٥ ـ انفرلى ، والمسنى ، وتحسسنى أنى وتر مشدود .
٦ ـ وفى المقهى الدخان امرأة تؤنسنى ، الرحيل فى قوارب من ورق الجرائد .	٦ ـ هل نرحل للمستقبل فى سفن من ورق الصحف الأصفر.
٧ ـ الحب فى السرير كالرحيل فى السفينة .. وفى السرير والشراشف الناصعة البياض زينا سفن مثقلة فى هدأة العباب .. أبحرت ثقيلا هائلا تحملنى زينا إلى اللا شاطئ .	٧ ـ هل أبحر ودكما فوق سريره.
٨ ـ ارتمى الهدب كظل السعف الحانى على الماء.	٨ ـ متكئين كما يتكئ السعف الأخضر فوق الماء.
٩ ـ جلدى يابس يهدل فى الليل كما يبتهل العشب إلى النيران .	٩ ـ غمغم بالكلمات كغمغمة النيران إلى العشب.

يلوح لى أمثلة الناقد مقنعة ، وترجح أن صلاح عبد الصبور جاوز الحد المشروع فى تأثره بالقصيدة . وأدع الأمر لمحكمة الضمير الأدبى ولمن قرأوا قصيدة حسب الشيخ جعفر كاملة ، فإنى لا أعرفها إلا من خلال هذه المقتطفات .

– ٥ –

ونأتى إلى مسرحية صلاح عبد الصبور الأخيرة **«بعد أن يموت الملك»** فنجدها تقع من إنجازه السابق فى مكان بين بين : إنها أدنى من المسرحيات الثلاث الأولى ، ولكنها أفضل من المسرحية الرابعة . وهى ، على الأقل ، تملك مبرر وجودها كمسرحية شعرية ، ما كان يمكن أن تكتب نثرا .

المسرحية ، كما يصفها صاحبها ، **«ملهاة مأساوية»** ، فيها شئ من **يونسكو** مؤلف مسرحية **«الملك يخرج»** . وخيطها الرئيسى هو الصراع بين **الايروس والثاناتوس** ، بين مبدأ الحياة الذى يمثله الشاعر ومبدأ الموت الذى يمثله الملك . وتنحاز الملكة – الأرض الأم ، الأنثى الخالدة – إلى صف الشاعر الذى يخصبها ، فى حين يريد أفراد حاشية الملك ، الذين دب إلى نفوسهم العفن – الوزير والمؤرخ والقاضى والجلاد – أن يعيدوهاإلى عالم العقم والإمحال والموات .

تبدأ المسرحية – على نحو غير موفق – بثلاث نساء يقدمنها نثرا (هذه أول مرة يدمج فيها عبد الصبور قطعا نثرية مطولة فى مسرحه) وكأنما يرمين إلى شئ قريب من التغريب البرختى (**ونحن نجد ذكرا لمسرحية برخت «دائرة الطباشير القوقازية» فى موضع لاحق من المسرحية**) . ويتظرف الشاعر فيقول : **«والمسرحية التى نقدمها لكم الليلة من تأليف شاعر يدعى صلاح عبد الصبور ، وهو رجل أسمر ذو نظارات ، كان يزورنا أحيانا فى أثناء البروفات ..»** إن إقحام الكاتب ذاته فى عمله محفوف بالمخاطر ، قلما ينجح . حاوله **أدونيس** – وهو ، رغم قامته الشعرية الشاهقة ، نرجسى كبير – حين كتب فى **«فصل الحجر»** :

على أسبر على أحمد سعيد على سعيد على أحمد أسبر على
أحمد سعيد أسبر
يصارع يتكسر كالبلور
وأدونيس يموت(١٢)

وحاوله **إدوار الخراط** فى ختام قصة **«فى الشوارع»** : «نداء يهتف به : – إدوار .. إدوار ..»(١٣) ربما كان **ألفرد هتشكوك** هو الفنان الوحيد الذى نجح فى دس ذاته فى أعماله .

تحدثنا إحدى النساء الثلاث – وهن محظيات الملك – أن موضوع مسرحية الليلة هو موت أحد الملوك ، كما ورد فى أحد الكتب الصفراء القديمة . وتقرأ لنا زميلتها مقتطفات من كتاب **«الشعر» لأرسطو** . ويحاكى الشاعر أسلوب العنعنة محاكاة ساخرة : **«وواقع الأمر أن المؤلف لم يخبرنا ، وربما كان قد أخبر المخرج ، الذى أخبر مدير المسرح ، الذى سألناه فقال ..»** كما نجد قوائم هزلية طويلة ، من النوع الذى برع **شفيق مقار** فى إيراده فى قصصه : **«أثبت فى أحد أبحاثه الرصينة المذيلة بالمراجع الهامة كدائرة المعارف البريطانية ، ومختار الصحاح ، وتقويم العبقرى الفلكى ، وأصول التدبير المنزلى ، وغيرها ..»** .

وينفرج الستار عن الملك وحاشيته فى قاعة العرش فنراه يحدث إحدى محظياته بكلام غريب ، هو خليط من العشقية والصوفية ، وكأنه تهكم على رطانة الفلسفة :

فحداك عموران يقودان إلى النبع المكنون
المستغرق فى سبحات تأمل ذاته
فى باطن مرآته

وهذا الملك نموذج لكل الطغاة ممن شعارهم ، كلويس الرابع عشر ، «أنا الدولة» –

مادمت أنا صاحب هذى الدولة
فأنا الدولة .. أنا ما فيها ، أنا من فيها ..
أنا بيت العدل ، وبيت المال ، وبيت الحكمة
بل إنى المعبد والمستشفى والجبانة والحبس

وهو يعامل رجال حاشيته كما **يعامل كاليجولا** ، فى مسرحية **كامى** ، المرتزقة من الشعراء الواقفين ببابه .

لكن هذا الملك الجبار عاجز عن أن يمنح زوجته طفلا ، فتتوسل إليه أن يختار لها عشيقا تنجب منه ، فيوافق – بعد لأى – شريطة أن يقتل العشيق بعد إتمام مهمته . ولكن الملكة تقول :

لا .. لن تقتل رجلا أعطانى زهره
أطلقه يضرب فى الأرض

ويدخل «طير الموت الأسود» بدن الملك ، على الرغم منه .

وتعود جوقة النساء – فى الفصل الثانى – إلى الحديث نثرا ، ذاكرة **أرسطو** مرة أخرى ، فى حين نرى جثمان الملك الممدد . ويحاول أهل القصر رد الحياة إلى الميت بفاحش الإغراء حينا ، وبالرقص حينا . وبعرض مقتنياته من ذهب وجواهر على عينيه المغمضتين حينا ثالثا ، بلا جدوى . وتجد الملكة فى شاعر القصة ضالتها ؛ فهو الوحيد الذى مازال يحتفظ بشئ من الرجولة والنقاء . فترحل معه عن القصر إلى كوخ على النهر ، وتهبه نفسها . وينضم إليهما خياط القصر الذى كان الملل – فى إحدى نزواته – قد أمر بقطع لسانه .

ويرسل أهل القصر الجلاد لكى يعود بالملكة الآبقة ويقتل الشاعر المتمرد . ويرحب الجلاد بهذه المهمة ، فهو عدو للشاعر منذ قديم ، وعلاقتهما أشبه بعلاقة تيمور ومهيار فى شعر أدونيس :

لا يغرينى أن آتى بالملكة
لا أدرى هل ينفع هذا فى بعث الملك النائم أم لا ينفع
لكن قد يغرينى أن أتسلى بالعبث بأضلاع الشاعر
فأنا منذ زمان أكره هذا المأفون الماكر

ى هيئته شئ .. لا يعجبنى

ويثبت الشاعر للجلاد فى القتال حتى يصرعه .

وفى الفصل الثالث تعاود النسوة الثلاث الظهور ، فيقترحن ثلاث نهايات ممكنة :

الأولى أن ترسل الحاشية الملك والملكة إلى العالم السفلى ، فيجن جنون الشاعر ويمضى فى طلبها كما مضى أورفيوس فى طلب زوجته يورديكى . وهناك يحكم قضاة الأقدار بقسمة الملكة بين الملك والشاعر فيرفض الشاعر ذلك .

والنهاية الثانية هى أن يشب طفل الملكة عن الطوق ، ويتأهب للجلوس على العرش ، ولكنه يجده يتهاوى فيقرر أن يزيل بقايا الماضى ويعيد بناء القصر ، ولكن دون ذلك أن أمير البر الغربى قد احتل سائر غرف القصر .

والنهاية الثالثة هى أن يتقلد الشاعر سيفا . ويعود مع الملكة إلى القصر ، لكى يحكمه طفل المستقبل .

وتترك النسوة للنظارة أن يختاروا النهاية التى يريدونها .

إن الشاعر هنا ـ مثل المغنى فى «حكاية المغنى الحزين» من ديوان «**تأملات فى زمن جريح**» ـ ء الوحيد فى بلاط فاسد . إنه أحد أقنعة **صلاح عبد الصبور** . شاهد عصره وضميره فى آن واحد .

إن مسرح صلاح عبد الصبور جزء من حركة المسرح الشعرى فى قرننا العشرين ، الحركة التى يمثلها **ييتس** . **ولوركا** . **وكلوديل** . **وإليوت** . هو ـ مثل هؤلاء الرجال ـ ثورة على النزعة الطبيعية ، وارتداد إلى ينابيع الأسطورة والطقس والحلم . وتجاوز لواقعية القرن التاسع عشر الفوتوغرافية . وغوص على أعمق الرغبات والمخاوف فى اللاشعور الجمعى وباطن الفرد . وفرض لنظام الشكل على عماء الوعى والشعور .

لئن لاحت لك هذه المقارنة مسرفة ، أو بدا لك ـ وأنت محق ـ أن صلاح عبد الصبور لا يسامت هؤلاء الرجال ـ وإن انتمى إليهم ـ فتذكر ـ أيها القارئ ـ أنهم كانوا يكتبون ومن ورائهم تراث الإغريق والرومان . ومسرح عصر النهضة ، والمسرح الأوربى الحديث ، فى حين كان صلاح عبد الصبور يكتب وليس وراءه سوى مسرحية «انتصار حورس» ، وعروض المشخصاتية فى القرى والنجوع والمدن ، ومسرح الفلاحين ومسرح السامر ، وتمثيليات خيال الظل وابن دانيال والقراقوز فى الأسواق والموالد . وميلودرامات وهزليات مارون نقاش وأبى خليل القبانى وفرح أنطون ويعقوب صنوع ، وغنائيات أحمد شوقى وعزيز أباظة المسرحية ، ومحاولات ـ بالشعر المرسل ـ لفريد أبى حديد . وباكثير ، لا تعدو أن تومئ فى اتجاه المسرحية الشعرية الصحيح ، ولكنها لا توغل فيه ، ولا تصنع تراثا ، أو ترسى تقليدا . لقد رسم صلاح عبد الصبور معالم الحساسية الحديثة فى مسرحنا الشعرى ، ومكانه ـ من هذه الزاوية ـ محفوظ فى تاريخ الأدب . لن تعدو عليه عوادى النسيان .

• هوامش :

(١) د . لويس عوض ، **دراسات فى أدبنا الحديث** ، دار المعرفة ١٩٦١ ، ص ١٩٣ .

(٢) د . أحمد كمال زكى ، **نقد : دراسة وتطبيق** ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٦٧ ، ص ١٩١ .

(٣) أحمد عبد المعطى حجازى ، «صلاح عبد الصبور ومسرحيته الشعرية مأساة الحلاج» ، مجلة **المجلة** ، فبراير ١٩٦٧ .

(٤) مصطفى عبد اللطيف السحرتى ، **مأساة الحلاج** ، رابطة الأدب الحديث ، ص ٥ ـ ٦ .

(٥) Issa. J. Boullata, «Murder in Baghdad», **The Muslim World** Vol. LXIII, No. 3, July 1973, p. 241.

(٦) د . عز الدين إسماعيل ، «توظيف التراث فى المسرح» ، مجلة **فصول** ، العدد الأول ، أكتوبر ١٩٨٠ ، ص ١٩٠ .

(٧) مصطفى السحرتى ، نفسه

(٨) **فى انتظار جودو** ، صمويل بكيت ، ترجمة د . فايز اسكندر ، فى كتاب **مسرح العبث** ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٧٠ ، ص ١٢٤ .

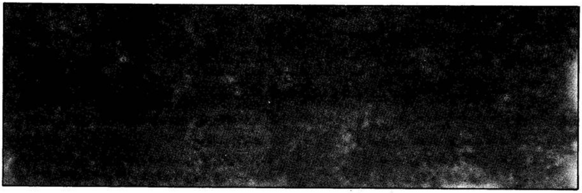
(٩) بدر توفيق ، «الأميرة بين الموت والانتظار» ، مجلة **المسرح** ، يوليو ـ أغسطس ١٩٧٠ ، ص ٧٨ ـ ٨٣ .

(١٠) د . لويس عوض ، **الحرية ونقد الحرية** ، الهيئة العامة للتأليف والنشر ١٩٧١ ، ص ١٢٢ .

(١١) د . جابر عصفور ، تطور الوزن والإيقاع عند صلاح عبد الصبور ، مجلة **المجلة** ، فبراير ١٩٦٩ ، ص ٥٥ .

(١٢) أدونيس ، **الآثار الكاملة** ، المجلد الثانى ، دار العودة ، بيروت ، ص ١٩٢ .

(١٣) إدوار الخراط ، **ساعات الكبرياء** ، دار الآداب ، بيروت ، ديسمبر ١٩٧٢ ، ص ١٠٠ .



الرمزية والتراجيديا

في "مأساة الحلاج" و"ليلى والمجنون"

سامي خشبة

كل أنواع التعبير الإنسانى ، دون استثناء ، تقوم على الرمز ، بإطلاق الأصوات ، أو رسم الأشكال ، أو بإتيان الإشارات والإيماءات : أنغاما وغمغمات وكلمات ، أو كتابة أو علامة أو تصويرا ، أو تحريكا لأعضاء الأجساد أو ملامح الوجوه . ولكن التعبير العام بالرموز العامة المشتركة شئ ، والتعبير الخاص ، الإبداعى الفنى ، شئ آخر . التعبير العام ، والرموز العامة ، كاللغة ، يكون معطيات عامة ، التنوع فيها يخضع لظروف سائدة مشتركة ، وتغيرها يحدث فى إطار الظروف نفسها وتحت تأثيرها ، فيلفظ ، أو يتم قبوله ، وفقا لمقاييس وأوضاع «يشترك» فيها ، وفى التأثر بها أو الخضوع لها ، أو التمرد عليها ، الجميع ، فى الزمان الواحد ، وفى الوطن الواحد ، وأحيانا فى العالم الواحد . أما التعبير الخاص ، الإبداعى الفنى ، فهو فردى ؛ هو التجاوز الذى يحققه الفنان ـ الشاعر ـ للتقابل والتضاد والامتزاج المتحقق فى ذهنه بين التعبير العام ، وإدراكه هو الشخصى لما ينبغى أن يكون عليه التعبير فى قالب فنى يشيده ويملأه بصياغاته الخاصة . هذا التجاوز ، متحققا فى كلمات اللغة وصورها ، هو الأدب . وهذا التجاوز ، متحققا فى الكلمات والصور المرتبطة بشخصيات تتقابل وتتواجه فى سلسلة من المواقف المترابطة ، هو الأدب الدرامى .

ولكننا لم نعد نستطيع القول بأن كل أدب هو ادب رمزى ، أو أن كل دراما هى دراما رمزية ، مادام تطور الإبداع الفنى يؤدى ـ من خلال ارتباطه بتطور الفكر الفلسفى والجمالى والنفسى واللغوى وبالتطور الاجتماعى ذاته ـ إلى إعطاء المصطلحات معانى محددة . الدراما الرمزية ، فى إطار الفهم الاصطلاحى المحدد بالمعرفة (وكل معرفة تحديد كما أنها تحرير من الحدود !) هى دراما من نوع خاص ، يقوم البناء الفنى كله فيها على أساس ارتباط جزيئاته جميعا بتصور أساسى واحد ، أبدعه الشاعر نفسه ، فتجاوز فيه حرفية معانى اللغة ، وحرفية دلالات الظرف التاريخى ، ودعانا إلى مشاركته اكتشافه وتجاوزه . فى هذا التصور الأساسى الواحد ، الذى لابد ـ بحكم طبيعة الدراما ـ أن يكون متعدد الوجوه ، تتحول المعانى الرئيسية للعمل الدرامى كله إلى مجموعة من الرموز ، تكون ـ فى بدء العملية الإبداعية ، بالنسبة للشاعر الدرامى ، ثم فى نهاية تلك العملية ، بالنسبة لنا نحن المتلقين ـ هى المحور ، أو السلسلة الفقرية التى تتحلق حولها بقية المعانى الفرعية ، التى تأخذ منها مغزاها ، وتتخذ دلالات تجسداتها من خلالها .

لذلك ، لا يمكن ـ مثلا ـ أن يتحقق لنا الإدراك الكامل (ومن ثم المتعة الكاملة) للمعنى الكلى ـ بأجزائه ـ لأول أعمال **صلاح عبد الصبور** الدرامية الشعرية (**مأساة الحلاج**) وأول مسرحياته الطويلة الثلاث ، دون أن نتبين الدلالات الخاصة لمجموعة «الرموز» المترابطة التى يتكون منها المنظر الأول من المسرحية ، منذ أن يسقط الضوء على عمق المسرح ، فيكشف الشيخ العجوز المعلق على جذع شجرة «يتعامد عليها فرع قصير منها (و) لا يوحى المشهد بالصليب التقليدى ، بل بجذع شجرة »ص ٧[1] ، إلى أن يدخل من خلف الشجرة ، شيخ فى يده وردة ص ٢٤ ، نعرف من شخصيات أخرى فى المشهد أنه «الشبلى شيخ الزهاد» ص ٢٤ ، ونعرف من أولى كلمات الشيخ نفسه ، أن الرجل المعلق على الشجرة كان «صاحبه وحبيبه» ص ٢٥ ، وإلى أن يلق الشيخ إلى الرجل المعلق بوردة «حمراء» بلون الدم وهو يقول :

«أعطيك بعض ما وهبت للحياة
بعض ما أعطيت» . (ص٢٦)

ثم يقول - معربا عن ندمه - وهو يشيح بناظريه :

« .. لو كان لى بعض يقينك
لكنت منصوبا إلى يمينك ،
لكننى استبقيت ، حينما امتحنت ، عمرى
وقلت لفظا غامضا معناه ،
حين رموك فى أيدى القضاة .
أنا الذى قتلتك
أنا الذى قتلتك » (ص ٢٧) .

* *

تتراكب مجموعات « الصور » المرئية والكلمات والأفعال ، لكى يتكون منها محور الدلالات الأساسى والعام للمسرحية : الشيخ المعلق على الشجرة ، مطلوب ألا يوحى وضعه بالصليب العادى ، لأن الشيخ (الحلاج نفسه) لن تقتصر « دلالة » قتله على الإيحاء بمعنى المسيح المصلوب ، أو « الفادى » المخلص ، مبعوث السماء لافتداء البشر والتكفير عن خطيئتهم الأولى ، بل سوف تتضمن دلالة قتله ذلك المعنى إلى جانب معان أخرى كذلك ، تستفيد من مغزى أكثر من واحد من أرباب الإخصاب والحياة المقتولين ، الذين يخصبون بأجسادهم المقتولة الأرض ، أو شجرة الحياة ، لكى تستمر الحياة نفسها .

إن الحلاج - بما نقله من كلماته مقدم مجموعة الصوفية - يشبه نفسه بالشجرة / الإنسان :

«كان يقول :
إذا غسلت بالدماء هامتى وأغصنى
فقد توضأت وضوء الأنبياء » (ص ٢٠/٢١)

ثم يواصل مقدم مجموعة الصوفية ، لكى يضاعف من مغزى الصورة الأولى ، ويضيف إلى دلالة قتل الحلاج بعدا جديدا :

«كان يريد أن يموت كى يعود للسماء
كأنه طفل سماوى شريد
قد ضل عن أبيه فى متاهة السماء » (ص ٢١)

ولكن ما ينقله إلينا من كلمات الحلاج يثبت - بعد ذلك مباشرة - رمز الشجرة المروية بالدم .

إنه يروى بدمائه شجرة جديدة ، بعد أن « زرعها » بلفظه العقيم ، فكأنها كانت تحتاج إلى دمائه ، لتحيا بذرتها - الكلمات : وهو يتحدث عن « دورة » الإنبات : من غرس « البذرة » الميتة ، إلى ازدهار الزرع الجديد :

«كان يقول إن من يقتلنى سيدخل الجنان
لأنه بسيفه أتم الدورة
لأنه أغاث بالدماء إذ تمس الوريد
شجيرة جدية زرعتها بلفظى العقيم
فدبت الحياة فيها ، طالت الأغصان ... »
(ص ٢١ - ٢٢)

ويستعيد مقدم المجموعة الحديث فيستعير نفس الرمز ، وكأنه صار حقا يرى الحلاج وقد استحال إلى « الشجرة » نفسها التى غرسها بكلماته ورواها بدمه ، ثم استحالت الدماء « ثمراً » :

« .. وحين أسلمه السلطان للقضاة
ورده القضاة للسلطان
ورده السلطان للسجان
ووشيت أعضاؤه بثمر الدماء
تم له ما شاء » . (ص ٢٢)

أما الكلمات ، التى كانت بذورا للشجرة قبل أن ترتوى بالدم ، فتصبح عند مجموعة الصوفية ، أو يصبح بعضها ، كمسامير صليب المسيح :

« .. وفرحنا حين ذكرنا أنا علقناه فى كلماته
ورفعناه بها فوق الشجرة . »

وهنا ينفصل الحلاج مرة ثانية عن « الشجرة » التى تصبح له صليبا ، ويعلق بها فى بعض كلماته ، التى تتحول بقيتها ، فى قول نفس أفراد جماعة الصوفية ، إلى بذور أخرى تنتشر على أفواههم ، وتزدهر فى أماكن أخرى كثيرة إنها بذور بالمعنى الحرفى ، لكى تتفق مع غرسها فى الأرض :

«وسنذهب كى نلقى ما استبقينا منها
فى شق محاريث الفلاحين . »

وبذور بالمعنى الدلالى الأوسع :

«ونخبئها بين بضاعات التجار
ونحملها للريح السواحة فوق الموج » .

ولكن الكلمات / البذور ، ستبقى أيضا «كلمات» بالمعنى الحرفى :

«وسنخفيها فى أفواه حداة الإبل ..
الهائمة على وجه الصحراء . » (ص ٢٣)
«وندونها فى الأوراق المحفوظة بين طوايا الثوب
وسنجعل منها أشعارا وقصائد . » (ص ٢٤)

أما الشبلى فإنه يرى الحلاج رؤية أخرى ، «يتحول» فيها الحلاج إلى رمزين جديدين ، أو يحل الرمزان الجديدان فى رؤية الشبلى محل الشجرة المغروسة بالكلمات ، والمروية بالدم ، والمثمرة بالدم أيضا ، والمتحولة إلى صليب ، يعلق عليه الحلاج نفسه ببعض كلماته . يراه الشبلى :

« .. قد كنت عطرا نائما فى وردته
لم انسكبت ؟ ..
وردة مكنونة فى بحرها
لم انكشفت ؟ » (٢٥ - ٢٦)

ولكن ، إذ يلقى الشبلى إلى الحلاج وردته الحمراء - الدم المعطر بعطر ذاته المنسكب - ويقول له إنه يعطيه بعض ما وهب للحياة ، نعرف - حتى فى رأى الشبلى - أين انسكب العطر ، وعلى من انكشف

نور الدرة على الحياة نفسها ، فعطرها وأنارها . ومع ذلك ، فإن الشبلى يحدد موقفه منذ أول ما سينطقه من كلمات :

«ياصاحبى وحبيبى ،
ألم ننهك عن العالمين ،
فما انتهيت ! » (ص ٢٥)

فإنه ما كان يريد أن يخوض الحلاج الصوفى فى أمور الدنيا حتى لا يصل إلى ما وصل إليه .

وعلى ذلك ، يكون صلاح عبد الصبور قد حقق ما اكتشفه شتاينر عند إبسن ، فابتكر رموزه ومبتكراته المسرحية ، لكى يستطيع أن يوصل «المعنى» الذى يريده .. وشرع منذ اللحظات الأولى فى مسرحيته ، يعلم قراءه ومتفرجيه «لغته» الجديدة . ولكن الأمر يتجاوز ذلك عند صلاح عبد الصبور ؛ فقد حدد مؤلف «الحلاج» موضوع الخلاف / الصراع الدرامى الأساسى الذى ستدور حوله دوافع المأساة فى تطورها التالى . الخلاف بين الحلاج (ومجموعة الصوفية) ، والشبلى ـ وهو خلاف سنكشف أنه كان دائرا فى عقل الحلاج نفسه إلى أن حسمه لنفسه بخلع الخرقة بعد حواره الحاسم مع الشبلى ـ هذا الخلاف ، أذا صغناه بـ «رموز» **صلاح عبد الصبور** نفسه ، هو أن **الحلاج** ـ ومجموعة الصوفية التى تبدو سعيدة بما حصلت عليه من الحلاج ، وبما ستوزعه من عطاياه على الدنيا ـ يرى أنه كان من واجب الشجرة أن تثمر ، ومن واجب الوردة / الدرة أن تكسب عطرها وأن تكشف نورها لكى تثمر الشجرة وتتعطر وحتى تستنير الحياة ، أما الشبلى فيرى أنه كان عليه أن يصون لنفسه ثماره وعطره ونوره . إن هذا الخلاف هو ما سيكون موضوع المواجهة الدرامية بين الحلاج وبين نفسه ، وبينه وبين الشبلى فى المنظر الثانى ، إلى أن يخلع الحلاج الخرقة ، ويروح يبذر ثماره فى أرض الناس ، فينسكب العطر وينكشف النور ، رغما عنه ، ولكن بإرادته أيضا ، فى المشهد الأخير من الجزء الأول (الكلمة ..)

هذا المضمون «الخلافى» الذى صاغه **صلاح عبد الصبور** فى المشهد الأول والثانى من المسرحية ، مستخدما رموز : **الكلمات البذور ، والكلمات / المسامير ، والشجرة ، والثمار ، والدم ، والوردة ، والعطر ، والدرة** ، هو فى الحقيقة الوجه الأول للمضمون الخلافى بين الشبلى والحلاج فى المشهد الثانى ، وهو موضوع الخلاف بين الحلاج وبين تلامذته ، وبينه وبين «العامة» من الناس (الأعرج ، والأبرص ، والأحدب) الذين كانوا «يشفون» أو يتوهمون الشفاء حين يسمعون كلماته ، حتى إذا فرغت الكلمات وانصرفوا ، اكتشفوا أنهم ما يزالون ، وما تزال دنياهم ، على حالهم وحالها . (ص ٦٥ / ٦٧) . إن هذا المضمون الخلافى هو فى الحقيقة المضمون الذى تحمله الدراما كلها ، والذى نسجه الشاعر برموزه الأصلية الخاصة فى هذه المشاهد الافتتاحية من المسرحية إلى ختامها ، وستتجسد بهذه الكسوة المسرحية وتتجلى تفاصيلها .

ولكن الشاعر ، سيضيف رمزين أساسيين بعد هذين المشهدين :

أولهما «مسرحى» خالص ، يصاحبه واحد من أجمل انطلاقات أو تفجرات الشعر فى المسرحية . وأعنى به رمز (وفعل) خلع الحلاج للخرقة ـ علامة الصوفية وشارتهم ، أما الثانى فهو ما يتولد بالتدريج من خلال حوار الحلاج فى السجن مع زميليه السجينين ؛ وهو تلخيص «حيرة» الحلاج الدرامية حيال نوع «الفعل» المطلوب منه لكى يغرس بذرته ويطلع شجرته مثقلة بالثمار : هل يرفع صوته ، أم يرفع سيفه .

من خلال هذين الرمزين ، تكتمل من ناحية شخصية الحلاج «التراجيدية» ، ومن ناحية أخرى تكتمل «تراجيدياه» الخاصة وتكتسب فى نفس الوقت تميزها ، لكى تصبح «نوعا» تراجيديا قائما بذاته ، وخاصا بالثقافة القومية التى تبعث منها دراما الحلاج ، والتى ينتمى إليها ـ بوعى ساطع ـ **صلاح عبد الصبور** .

فرغم أن رمز «وفعل» خلع الحلاج للخرقة ، يأتى أيضا فى المشهد الثانى . فإنه فى الحقيقة يأتى بعد أن يكون المؤلف قد دفع العملية الدرامية لمسرحيته وخطوات بعيدة نحو التجسد الموضوعى ـ سواء لمضمونها ، أو لعدد من شخصياتها الرئيسية ، وأولهم الحلاج نفسه . ثم زميله الشبلى ، ثم تلميذه إبراهيم بن فاتك ممثلا لطائفة الصوفية التى تطالب الحلاج بأن يتصرف تصرف «السياسى» مادام قد انشغل بأمور الدنيا وإصلاحها ؛ فهو صاحب موقف يختلف مع موقف الشبلى . ولكنه يختلف أيضا تماما مع موقف الحلاج الذى يتصرف باعتباره صاحب رسالة يستعد لأن يكون شهيدا كى تكتمل رسالته ، ولكى يكتمل ـ على المستوى الفنى ـ قوامه التراجيدى .

وعلى ذلك يبدو رمز (وفعل) خلع الخرقة كأنه مجرد إضافة شكلية إلى «رموز» شخصية الحلاج ، ورموز المضمون الدرامى لمأساته . ولكن العلاقات الداخلية بين جزيئات العملية المسرحية وتفصيلاتها شديدة التكثيف والاقتصاد فى مأساة الحلاج ، بحيث تنفى ذلك الظن ، وتجعل عملية خلع الخرقة ـ فى ذروة المواجهة العقلية والنفسية بين الحلاج وبين الشبلى على طول المشهد الثانى ـ عملية ، أو «فعلا» مسرحيا ، رمزيا ، يمنحه الشعر قوة موضوعية لا تضاهى ، اختارها المؤلف لكى يوحد توحيدا كاملا بين كل «رموز» شخصية الحلاج التى سبقت هذا «الفعل» المسرحى / الرمزى الكامل ؛ أقصد رموز الشجرة ، والوردة ، والدرة ، والكلمات . كان «خلع الخرقة» علامة على أن الحلاج / الشجرة ، قد قرر أن يمضى إلى «وضوء الأنبياء» حتى يروى الدم أعضاءه وأغصنه ، وأن يبذر كلماته فى دنيا الله ، وأن يفرق بين الناس ذلك القبس من النور الإلهى الذى أتحفه به الله ، وأن يروى كلماته / البذور بالدم الذى سيتحول ثمارا على الشجرة الجديدة ، وكان قد قرر أيضا أن يسكب عطره ، وأن يكشف درته ، فخلع «صدفتها» ـ الخرقة ـ لكى ينكشف نور الله لعيون من يلفهم الظلام .

وبذلك يكون المؤلف الشاعر قد وضع ـ حتى ختام المشهدين الأولين من المسرحية ـ الأساس التراجيدى لشخصية الحلاج ولمصيره .

فالحلاج ـ طبقا لكلامه الذى نقلته فى المشهد الأول جماعة الصوفية ومقدمها ـ **«يريد أن يموت» لكى يروى بدمائه بذور كلماته حتى تثمر شجرة المعرفة بواجبات السلطان وحقوق الرعية ، والمعرفة بحق الله .**

وأول ما شغل الحلاج منها قيام العدل فى دنيا الله ، وسعى الناس إلى ان يكونوا مثل خالقهم ـ وهم خلفاؤه على الأرض ، وأرواحهم قبس من روحه ـ أقوياء فعالين . بل إن كلمات الحلاج أيضا ـ فى المسرحية ـ تقول إن «قتله» كان جزءا من مشيئة الرحمن التى على أساسها جاءت مشيئة الحلاج نفسه . فهو بخلعه الخرقة ـ بعد أن رفض الهرب إلى خراسان ، وبعد أن طلب من الله أن يمنحه «جلدا» لا معجزة ، يكون قد مضى بإرادته ـ التى عرف مطابقتها لإرادة الله ـ نحو مصيره ، واعيا مفتوح العين .

إن الحلاج يختار لنفسه : يختار طريق التزامه بدنيا الله وخلقه ، وطريق مواجهته للسلطان ، وطريق علاقته بالله ، الاختيار الحر الذى يحتم اصطدامه بما ملأ الدنيا من الشر ، ويحتم نهايته معلقا على الشجرة مسفوح الدم . ولكن هذا المصير «التراجيدى» لا يتحقق بحكم قدر أعمى ومسبق ، بل يحدث بإرادة الحلاج الواعية .

فالشاعر المؤلف لا يصوغ تراجيديا أرسطية ، يتحدد مصير بطلها منذ البدء على أساس حكم أعمى صادر من قدر مطلق لا مبرر له إلا إرادة الآلهة ، بل يصوغ تراجيديا حديثة ، يواجه البطل فيها مواصفات عالمه ، واختيارات محددة يطرحها عليه هذا العالم ، ولكنه يمكنه أن يحدد لنفسه بإرادته طريق مواجهته لهذا العالم بمواصفاته وحدوده ، فيحدد بنفسه مصيره ، دون ندم رومانتيكى ، ولا تراجع واقعى عملى[2]

ويتجسد اختيار الحلاج من خلال «الفعل العقلى» فى المشهد الأول من الجزء الثانى (الموت) من المسرحية : فعل الحوار مع زميله فى السجن ، حول حقيقة الحلاج نفسه : من هو ، وما عمله ، وكيف يقوم بما رأى أنه تكليف الله له ، وحيرته بين الوسائل التى طرحها عليه ذلك الحوار لقيامه بتكليفه ، والنتيجة النهائية لتلك الحيرة .

يسأله أحد السجينين عن عمله فيقول إنه «يتأمل» ، وإنه شاعر «أحيانا» ، وأحيانا يقرأ فى كتب القدماء ، وأحيانا «يشهد أسرار الكون» ، ولكنه مجذوب «دوما نحو النور» ؛ وهو ليس وليا ولكنه «مولى» ، والولى الوحيد هو الله (ص ١٠٤ ـ ١٠٦) أما تكليف الله له ، سبب دخوله السجن ، المقدور والطريق إلى تمام ما هو مقدور ، فهو «أنى أتطلع أن أحيى الموتى» ص ١٢١

ولكن :

« ... فلكى تحيى جسدا ، حز رتبة عيسى أو معجزته ،
أما كى تحيى الروح ، فيكفى أن تملك كلماته .. »
(ص ١٢٢)

ويوجز بعد ذلك ، قائلا إنه يحيى الأرواح «بالكلمات» .

وعلى ذلك ، فإن الحيرة التى يوقعه فيها حواره مع أحد زميلى السجن ، بين أن يرفع السيف أو يرفع الصوت ، إنما كانت حيرة «جديدة» على ذهن الحلاج ؛ لأنه لم يفكر من قبل أبدا فى إمكانية رفع السيف ؛ فاختياره الأول كان الكلمات ؛ كان أن يرفع صوته . وتتعمق الحيرة «الدرامية» بسبب إحساس الحلاج بمسئوليته الجديدة ؛ فقد أصبح اختياره الشخصى لنفسه ، ملزما للآخرين بعد أن أتبعه زميله الذى بقى معه فى السجن ، مقتنعا بكلماته ؛ فلم يهرب مع الزميل الآخر الذى خرج عازما على أن يرفع السيف ، مهتديا بكلمات الحلاج ذاتها .

وحينما يأتى الحلاج النبأ بأنه سيمثل أمام قضاة الدولة ، ويهتف :

«هذا أحلى ما أعطانى ربى
الله اختار
الله اختار» .. (ص ١٤١) .

وقد اختار له الله عين ما قد اختاره هو من قبل لنفسه . إن اختيار «البطل» يأتى فى إطار اختيار الله ؛ والشاعر المؤلف ينسج من رموزه سلسلة من المواقف الدرامية التى تتجسد فيها عملية المواجهة العملية أو العقلية بين أطراف الصراع الذى يخوضه بطله المأساوى ، وتصبح الرموز نفسها وسيلة للتفكير ؛ تصبح أداة ومصطلحا لتلخيص وجوه القضية وجوانبها وتجريدها ، تلك القضية الروحية الدرامية التى يتمزق بين أطرافها بطله ، حتى يصل البطل ـ ونصل نحن معه ـ إلى نتيجة التمزق : أن يختار ، فيأتى اختياره متطابقا مع مشيئة الله ، أو أن يشاء الله ، فتأتى المشيئة بما سبق أن اختاره البطل .

وفى هذا التطابق ـ الذى هو فى نفس الوقت ذروة التركيب الفنى «التراجيدى» لشخصية الحلاج ، ولمصيره ، وذروة الاستنارة التراجيدية التى يريد الشاعر توصيلها إلينا ـ فى هذا التطابق يتجلى تمايز المفهوم التراجيدى لمأساة الحلاج ، عن المفهومين الغربيين : القديم (الأرسطى) والحديث .

ولسنا بحاجة هنا إلى مناقشة تفصيلية للمفهومين ! يكفينا القول بأن المفهوم المنسوب إلى أرسطو ، يقوم على أن مصير الإنسان محدد سلفا ، يحدده حكم قدرى تصدره الآلهة مجتمعة أو فرادى ، ولا يعلم به بطل الدراما التراجيدية ؛ وإذا هو عرف به ، فإنه يعرفه بعد فوات الأوان . وجهد الإنسان العظيم للإفلات ، يعوقه عن بلوغ هدفه خطأ أساسى فى شخصية البطل وسلوكه ، هو الهامارتيا وهذا الخطأ هو الذى يفتح الباب أمام الحكم القدرى المسبق لكى ينفذ ويتحقق .. وعلى ذلك يكون هذا الجهد العظيم جهدا ضائعا ، برغم أنه ضرورى لكى يكتسب الإنسان قيمته وكرامته فى مواجهة القدر الذى لا مبرر له . ثم ان نهايته لا تدفع إلى الحزن بل إلى التطهر ؛ تطهرنا نحن من ضعفنا ؛ تدفعنا إلى الوعى بالاحتمالات المفتوحة أمامنا للسقوط .

أما المفهوم الحديث ، الذى صاغه مكتملا للمرة الأولى ، فرديناند برونتيير[3] مستفيدا من قانون «الصراع التراجيدى» الهيجلى ومن إضافات شليجل وكولريدج ، فقام على أساس أن الإنسان صاحب إرادة حرة ، يصارع بإرادته وذكائه إرادات أخرى ، قد تكون طبيعية أو كونية ، وقد تتجسد فى بشر آخرين ، يهزمونه لأنه لم يكن «قوى الإرادة» بالقدر الكافى ، ولم يتزود بما يكفى من العلم والمعرفة والذكاء لكى يفوز فى مواجهته لهم . ونهايته لا تدفع إلى الحزن . ولا إلى مجرد التطهر ، بل إلى الاستنارة ـ استنارتنا ـ فيما كان ينبغى له ، ولنا ، لكى يفوز فى صراعه النبيل من أجل الحرية ، والكرامة ، واحترام الذات . وقد رفض برونتيير مفهوم الطبيعيين الذى أدخله إميل زولا وأتباعه ، والذى رأى الإنسان مقيدا بقوانين طبيعية واجتماعية ، حلت محل القدر القديم . ومع مجئ مدرسة التحليل النفسى ، أضيفت القوانين

النفسية ، مع قيود الطبيعة والمجتمع ، إلى ما يرفضه مبدأ **برونتيير**.

يهمنا هنا ، ان المفهومين الغربيين للتراجيديا ، قاما على الفصل الكامل بين الإنسان والقدر فى المفهوم القديم ، وبين الإنسان والإرادات أو القوى الاجتماعية أو الطبيعية أو النفسية ، التى يصارعها لكى يفوز بحريته . أما المفهوم التراجيدى الذى يتجلى فى «**مأساة الحلاج**» فمفهوم مختلف ، قام على أساس وجود علاقة متميزة وفريدة ، بين الإنسان والله ، وبين الإنسان والتاريخ (المجتمع) . ونستطيع القول بأن ذلك «الأساس» يكاد يكون واحدا من الملامح الرئيسية للثقافة القومية التى خرجت منها **مأساة الحلاج** وخرج مؤلفها .

وصلت هذه العلاقة فى المسيحية الشرقية (وفى مهدها ، مصر) إلى مستوى التوحيد بين «الناسوت» و «اللاهوت» فى شخص المسيح الذى عادت به وحدة الإنسان والله إلى أصلها ؛ وفى الإسلام ، كانت روح الإنسان نفحة من روح الله ، ونزل الإنسان إلى الأرض خليفة له فيها . وعلى ذلك فليس ثمة مجال للصراع بين الإنسان والقدر ، الذى هو قضاء الله ومشيئته .

ووصلت نفس العلاقة فى المسيحية الشرقية إلى التوحيد بين الفرد والشعب (الكنيسة) ، وفى الإسلام إلى التوحيد بين الفرد والأمة (الجماعة) ، مع مسئولية كل فرد عن نفسه ، ومطالبته أن يتحمل ـ بوصفه كيانا مستقلا ـ مسئولية الجماعة . وعلى ذلك فإن صراع الإنسان مع الجماعة (الصراع التراجيدى ، النبيل) معناه سعى الإنسان إلى إعادة الجماعة الى جوهرها الأصلى ؛ إلى ما خلقها الله ـ وخلق دنياها ـ عليه .

وهذا هو ما سعى إليه حلاج المأساة ، فكان صراعه مع «الشر» متجسدا فى «فقر الفقراء ، جوع الجوعى» وفى فقدان الرجال والنساء لحريتهم ، والشك فى جدوى الحياة ذاتها (ص ٣٥ ـ ٣٧) ، ولم يدر صراعه مع قدر مسبق أو حكم إلّهى صدر ضده دون معقب وعلى الرغم من أنه كان يصارع قوى «موضوعية» خارجة عن ذاته ، فإنه يرى ـ رؤية الثقافة القومية التى صاغته فى التاريخ الحقيق وفى المأساة الدرامية ـ أنه سيبقى منفصلا عنها ، ومنفصلا ـ من ثم ـ عن مشيئة من خلقها وخلقه ، مادام هو نفسه لم ينشغل بها ، فاشتبك ـلذلك ـ معها فى صراع ، فإذا اصطرع ضدها توحد أيضا معها ، ومع من خلقها وخلقه ، حتى إذا هزم ، واكتمل كإنسان يحمل بضعة من الله هى روحه ، وما منحه من معرفة :

«الحب الصادق
موت العاشق
حتى يحيا فى المعشوق ...
أنا إنسان يظمأ للعدل ويعدنى ضيق الخطو ،
فأعرنى خطوك يامحبوبى
... سأخوض فى طرق الله
ربانيا حتى أفنى فيه
فيمد يديه ، يأخذنى من نفسى .
هل تسألنى ماذا أنوى ؟
أنوى أن أنزل للناس
وأحدثهم عن رغبة ربى
الله قوى يا أبناء الله
كونوا مثله
الله فعول يا أبناء الله
كونوا مثله
الله عزيز يا أبنـ ...»

إن البطل التراجيدى بمفهومه القومى هذا ، فردى وحر فى اختياره ، وليس دمية فى يد القدر ، ولا فى أيدى قوى الطبيعة أو التاريخ . وهو صاحب إرادة حرة وواعية ، يخوض بها صراعه ضد ما يقهره وينفى إنسانيته . ولكنه لا يقيم حريته على أساس قانون الصراع الأبدى الذى أخذه برونتيير عن هيجل ، مستفيدا من فكرة «تحرير الإنسان من عبودية الغريب والطبيعة والتاريخ» ، التى أفرزتها فلسفة العلم المادية الميكانيكية فى القرن التاسع عشر الأوروبى ، بل يقيم حريته ، ويقوم مصيره التراجيدى نتيجة لذلك ، على أساس وعيه بمنطق القدر وعدل الله ، وعلى أساس أن حريته ـ إرادته ـ جزء من حرية الله **ومشيئته** ، فى أن يكون الإنسان هو صورته ، وأن يكون الكون الذى **خلقه محكمًا** وعادلا وإنسانيا :

«أراد الله أن تجلى محاسنه وتستعلن أنواره
فأبدع من أثير القدرة العليا مثالا ، صاغه طينا
وألق بين جنبيه ببعض الفيض من ذاته
وجلاه ، وزينه ، فكان صنيعه الإنسان» . (ص ٧٤)

«بل كنت أحض على طاعة رب الحكام
برأ الله الدنيا إحكاما ونظاما
فلماذا اضطربت ، واختل الإحكام ؟
خلق الإنسان على صورته فى أحسن تقويم
فلماذا رد إلى درك الأنعام ؟» (١٧٩)

* * *

فماذا عن «السقطة التراجيدية» للبطل ، التى يقول **صلاح عبد الصبور** إنها «مسرحيته» ،[٤] ويقول إنه «على ذلك الأساس آثرت أكثر الأشكال المسرحية تقليدية ، وهو شكل التراجيديا اليونانية» ؟[٥] .

يتحدث صلاح هنا عن «الشكل» لا عن "رؤية الفلسفية التى حكمت الدراما وتجلت من خلالها . يتحدث عن «الحيلة الفنية» التى يلجأ إليها الكاتب الدرامى لكى يصنع حبكة تصلح لإقامة بناء درامى محكم . ومع ذلك فما أبعد «هامارتيا» الحلاج ، أو سقطته التراجيدية ، واستخدامها الفنى ، عن أصولها وأصول استخدامها وفقا للفلسفة الأرسطية وشراحها !

فى التقليد الأرسطى ، لا يكرر البطل «سقطته» مرتين . هى مرة واحدة يفعلها البطل ، دون وعى منه ـ غالبا ـ لجهل أو غضب أو عدم تبصر .. الخ يستقر بناء عليها مصيره .

أما الحلاج فإنه لا يكررها فحسب ، بل يرددها فى المرة الثانية بوعى كامل ، وفيما يشبه «عدم شعور» مطلقا بأنها «سقطة» ، وأنها نوع من الواجب الذى ينبغى عليه أن يقوم به . إنها «تحفته» الأولى التى أتحفه بها الله ، فجعله واعيا وعارفا ومسئولا عن توصيل «النور» الذى حصل هو عليه ، أى معرفته ووعيه ، إلى الآخرين .

يتهمه الشرطى بالكفر :

«عين الكفر .. ويلك .. هذا القول لى ، فاسمع
وان كنت سألقى الهول لو كشفت وجه السر ..
أجل ، لا ، بل ويلى ، جرجرت من زهوى إلى حتفى
ولكن ، كيف .. هل أترك هذا اللفظ ملقى فوق أثوابى ؟
إذن فاسمع . وقل فى الأمر ما ترضاه
لقد أحببت من أنصف
فأعطانى كما أعطيت . » (ص ٨١ ـ ٨٢)

ولكنه فى المرة الثانية يبوح بما هو أكثر من هذا القول الموجز «الرمزى» ، الذى لم يصرح فيه بما كان نوع حبه . ولا نوع عطائه ، ولا ماهية ما حصل عليه . فى المرة الثانية يعلن ما هو أكثر خطورة . فى كامل وعيه ، مستهدفا إقناع الآخرين باتباع طريقه فى أثناء رده الطويل ـ فى المحاكمة ـ على سؤال القاضى أبى عمر الحمادى : من أنت ؟ وما خطبك ؟ . يقول :

« ... تعشقت حتى عشقت . تخيلت حتى رأيت
رأيت حبيبى ، وأتحفنى بكمال الجمال . جمال الكمال
فأتحفته بكمال المحبة
وأفنيت نفسى فيه . » (ص ١٧٧ ـ ١٧٨)

فاذا كان استخدام تكتيك السقطة التراجيدية دائما هو حيلة فنية لصياغة الحبكة وإحكامها ، لا لتحديد نوع الرؤية الفلسفية ـ التراجيدية ـ للدراما[٦] ، فإن استخدام **صلاح عبد الصبور** لهذا التكنيك يتسق تماما مع رؤيته التراجيدية الفكرية المتكاملة : إن ما اعتبره البطل أولا «سقطة» يجب أن يعاقبه عليها محبوبه (ص ٨٥) ، يعود بعد أن اكتشف وحدة اختياره مع اختيار الله (المحبوب) فيرى نفس (السقطة) واجبا لا يعاقبه الله عليه ، بل يحوله من خلاله إلى «شهيد» وإلى «أسطورة ، وحكمة وفكرة» ، إلى شجرة مثمرة ، وعطر منسكب ذائع الأريج ، ودرة مكشوفة النور .

ولقد اكتشف **صلاح عبد الصبور** ـ منذ كتب **مأساة الحلاج** على الأقل ، أول ما كتبه وأذاعه للناس وللمسرح ـ اكتشف أن الكلمات التى تكتب للمسرح ينبغى أن تكتب بحيث تصلح لأن تصبح «أشياء» متجسدة على منصة العرض المسرحى . إما من خلال مصاحبتها لفعل معين يقوم به من سيلقى تلك الكلمات أثناء إلقائه لها ، وإما من خلال تكامل مثل هذا الفعل مع اكتمال الكلمات . والشخصية الإنسانية ذاتها واحدة من «الأفعال» التى تتكامل فى الدراما مع تكامل الكلمات التى تتكون منها المواقف وبقية الأفعال .

ولذلك نستطيع أن نرى فى مسرحيته الطويلة الثانية : «**ليلى والمجنون**» ـ التى كتبها بعد خمس سنوات من تأليف «**مأساة الحلاج**» ـ نستطيع أن نرى فى هذه المسرحية تأثير ذلك الاكتشاف القديم : اكتشاف تحول الكلمات فى الدراما المسرحية إلى أشياء ، والطريقة الخاصة التى استخدم بها الشاعر اكتشافه .

فعلى عكس «**مأساة الحلاج**» ، تأتى «**ليلى والمجنون**» من زمن لا أثر فيه للأسطورة ولا للتاريخ القديم ، ولا يمكن فيه أن يظهر بطل من نوع ذلك الصوفى التواق إلى الاستشهاد حبا فى الله . المسافة الزمنية ـ والموضوعية ـ التى تفصلنا عن شخصيات مأساة الحلاج وعن موضوعها ، تتلاشى تماما فى «**ليلى والمجنون**» ، والشخصيات ذات الدلالات «الذهنية» فى **مأساة الحلاج** ، تحل محلها شخصيات تستمد كل دلالاتها من الواقع نفسه ، الذى يعيشه من يقرأون المسرحية أو من سيشاهدونها على منصة العرض المسرحى .

ولذلك ، يقدم لنا الشاعر شخصياته وموضوعه وقضيته فى الفصل الأول من «**ليلى والمجنون**» تقديما يوحى بالمباشرة والموضوعية : شبان صحفيون من سنوات ما قبل يوليو ١٩٥٢ ، يعملون فى مجلة صغيرة بالقاهرة ، يتحاورون حول ما تطرحه الحياة فى مدينتهم العصرية على عقولهم التواقة إلى الحرية والعدل . والشئ الوحيد الذى يطلبه الشاعر على أحد جدران القاعة (منصة العرض) هو لوحة «**دون كيشوت**» **لدومييه** ؛ إنه الشئ الوحيد الذى يحمل دلالة «مسبقة» ، تشير إلى معنى الفارس الذى عاش فى عصر يسخر من الفروسية والنبل ، ويحلم بأن يكون وحده فى هذا العالم ، ميزانا ومبشرا للنبالة والعدل ، ولكن ضرباته كلها لا تصيب إلا أعداء وهميين ، ولا تنقذ سوى ضحايا وهميين أيضا .

والحوار فى الصفحات الأولى لا يقول لنا إلا أن زملاء العمل هؤلاء مع إجماعهم على رفض الواقع الظالم والفاسد الذى يظللهم . فإنهم مختلفون اختلافا شاسعا حول الأسلوب الواجب اتباعه للتعامل مع هذا الواقع : حسان يفضل التعامل بالعنف ، يحمل قلما فى جيب ومسدسا فى الجيب الآخر ، وزياد لا يعرف بالتحديد طريقة يفضلها فى معاملة ذلك الواقع ولكنه يستطيع أن يتفكه بانحطاط العالم ، وبحيرته هو نفسه ، وبخلافات زملائه ؛ وسعيد شاعر يفضل أن يحاور العالم ، ويحاور زملاءه وأعداءه ونفسه ـ بالكلمات ، عساه يخرج من الحوار بما يحدد المواقف ، وبما يحدد أفضل الأساليب لمواجهة عالم يحكمه الزيف والاستغلال والقهر والتجهيل . ولن تخدعنا هذه البساطة ـ فى تقديم الشاعر لشخصياته وموضوعه ـ طويلا ؛ فسرعان ما سيقترح «الأستاذ» ـ وقد يكون هو رئيس تحرير المجلة ـ أن يمثلوا جميعا مسرحية «**مجنون ليلى**» **لأحمد شوقى** ، حتى يشتركوا بوعى فى عمل جماعى واحد ـ موضوعه هو الحب ـ عسى هذه المشاركة أن تقرب بينهم ، وتسمح لكل منهم أن يكتشف الآخرين . ويكتشف ذاته :

«ستغنى مجموعتنا كى نتعارف
إذ تندمج الأصوات وتتآلف
نلقى عن أوجهنا أقنعة العمل المعقودة
ونعود إلى بشريتنا المفقودة» . (٢٠)[٦]

ومع توزيع الادوار ، تبدأ شخصيات «**ليلى والمجنون**» فى اكتساب بعدها الثانى ، وفى «تقمص» حقيقتها . فالصورة الأولى التى تجلت بها ، لم تكن سوى سطح حقيقتها ؛ وسيشرع عمق تلك الحقيقة فى التجلى ، مع تقمص شخصيات المسرحية القديمة .

يمنح «الأستاذ» سعيدا دور «المجنون» . دون أن يبرر ذلك ، ولكنه يبرر منح حسان دور «ورد» الذى سيتزوج ليلى العامرية حبيبة المجنون ، بأنه :

« .. فله سمت العقلاء ومظهر أولاد الناس
وهو فدائى حتى فى الحب . »

أما ليلى فيمنح الأستاذ دورها لسميتها «ليلى» أيضا ، الصحفية فى المجلة ، التى تحتج بأنها «لا أعرف نفسى بعد» ، فى حين يرى الأستاذ أنها حقا «ليلى» : «روح ضائعة بين الواقع والحلم» . وفى نهاية هذا المشهد الأول ، الذى وضعت فيه البذور الأولى للتطورات والاكتشافات التالية ــ يقرر «الأستاذ» أن يكتب «فى الحب» رسالته التى يعتقد أنها كفيلة بحل مشاكل الواقع كله ، فى حين يوصيه تلميذه ــ المؤمن بالعنف ــ بأن يكتب «فى البغضاء» .

الكلمات هنا ، التى تبدو هادئة ، والتى تلق كأنما دون تدبر ، هى التى ستتحول إلى الأفعال الرئيسية فى المسرحية فيما بعد ، وهى التى ستتكشف عن «الملامح» الرئيسية للشخصيات الدرامية ، وعن المواجهة الدرامية المحورية فى المسرحية كلها . وستظل لوحة **دوميه ــ عن دون كيشوت ــ** فى مكانها فى المشهد الثانى ، تظلل الكلمات والأفعال والشخصيات جميعها ، ولكن سيضاف الشئ الرئيسى الجديد ، مع بداية «تجارب» التمثيل ، بين سعيد (فى دور المجنون) وليلى (فى دور ليلى) ، إذ سيتقمص كل منهما دوره التمثيلى ، لكى يكشف كل منهما حقيقته . ولن يكون المجنون (قيس بن الملوح فى مسرحية **أحمد شوق**) هو تلك الشخصية المسرحية القديمة ، وإنما سيكون هو البعد الرمزى لحقيقة سعيد شاعرنا الثورى الحالم بالحرية وبالحب فى عصرنا الحديث ، كما أن ليلى العامرية ، التى قهرتها قوانين عصرها الأخلاقية فى مسرحية **أحمد شوق** ، لن تكون هى تلك الشخصية صاحبة الإرادة القوية والامتثال العظيم فى المسرحية القديمة ، بل ستكون «ليلى» الصحفية التى تكتشف ــ بالحب ــ ما تحتاج إليه : الإخصاب والامتزاج بمن يمنح حياتها معنى ويضمن لها الاستمرار ، ولكنها كذلك لا تستطيع أن تميز بين من يفضى بحياتها إلى الانهيار أو يمنحها التجدد .

يختار **صلاح عبد الصبور** من مسرحية **أحمد شوق** ، مشهدا من الفصل الثالث يلتقى فيه المجنون بليلى فى بلاد زوجها لأول مرة بعد أن تكون قد تزوجت ــ بإرادتها ــ حتى لا تفضح أباها . ويختار صلاح ، الأبيات التى تعبر عن فرحها بالعثور على «مجنونها» ، وعن غربتهما المشتركة ، فى أرض لا يشعران بالانتماء إليها :

أحق حـبـيـب الـقـلـب أنت بجانبى
أحـلـم سرى أم نحن مـنـتـبـهـان
أبعد تراب المهد من أرض عامر
بـأرض ثـقـيـف نحن مـغـتربـان

وليلى العصرية تتقن دورها منذ المرة الأولى لإلقائها الأبيات ، فهى تعبر عن نفسها حقا من خلال التمثيل .

أما سعيد ، فإنه لا يستطيع أن يؤدى دوره بإتقان إلا بعد أن يكشف له أستاذه لا حقيقة معنى الكلمات بل حقيقة ما ينبغى أن يكون عليه (شعور سعيد) إزاء ليلى .

«ماذا تبغى من ليلى فى هذى الكلمات
إنك تبغى منها أن تكسر قشر مخاوفها ،
تخرج منها امرأة طفلة
متسربلة بالشهوة والصمت
تتبعك إلى جزر الحب الملعون
الجزر المتوحدة على أطراف الكون المنسية
أو ترقد تحت جناحك ناشرة الشعر كجنية
فى تابوت اللذة والموت . » (ص ٣٣)

عندئذ ينطلق سعيد فى أدائه على أحسن ما يكون ، إحساسا وانفعالا . فالأستاذ لم يكن ــ فى نظر سعيد ــ يتحدث عن ليلى العامرية ولا عن مشاعر المجنون القديم ، بل عنه هو ، وعن ليلاه العصرية .

هنا تتجسد «الشخصيات» والكلمات التى أخذت من المسرحية القديمة ، لتصبح رموزا للمسرحية ــ وللشخصيات الدرامية ــ الجديدة ، تصبح الشخصيات القديمة وكلماتها بعدا ثانيا ــ أكثر امتلاء بالحقيقة ودلالة عليها ــ للشخصيات الجديدة بسطحها العادى الهادئ الذى تقدمت به فى البداية . ينطلق سعيد فى ندائه لليلى ــ النداء الذى لم يكن قدا استطاع أن يوجهه إليها باعتباره «سعيدا» وباعتبارها زميلته الصحفية ، وتحل عقدة لسانه وتردده بين الحلم والفعل :

تعالى نعش ياليل فى ظل قفرة
من البيد لم تنقل بها قدمان .. الخ

إنه يعرف ، كما سيقول لليلى بعد ذلك ، أن حلم الحب هو «الممكن» التحقيق ، أما حلم الحرية فهو الحلم المستحيل :

«إنى اتعلق من رسغى فى حبلين
الحبلان صليبى وقيامة روحى
الحرية والحب
والحرية برق قد لا يفتق عنه غيم الأيام الجهمة
برق قد لا تبصره عيناى ، وعينا جيلى المتعب
لكن الحب يلوح قريبا منى . » (ص ٤٣)

وليلى تدرك أنه حينما يمثل دور المجنون فإنه يناديها هى ، لا ينادى «**ليلى العامرية**»

«شهران من التدريب

رجرجه فى صوتك حين تناديني
كى أتبعك وأترك ماضيً كما تترك لؤلؤة علبتها السوداء
كى تبرز للنور وللشمس . »

لم يكن ذلك «التدريب» مسرحا داخل المسرح على طريقة **بيرانديللو ، حيث يكتشف «الجمهور» الحقيقة من خلال المقارنة بين ما يجرى فى** المستوى **«الحقيق» ، وهو المسرح الأول ، وما يجرى فى المستوى «التمثيلى» وهو المسرح الثانى ، بل كان «التدريب» فى ليلى والمجنون** على هذا المشهد المنتقى من مسرحية **أحمد شوق** «دراما داخل الدراما» . حيث المستوى الثانى ـ أى مشهد **أحمد شوق** ـهو الأكثر حقيقية وغوصا فى حقيقة مشاعر شخصيات المستوى الأول ، أى مأساة سعيد وليلى ، فى دراما **صلاح عبد الصبور** . وسعيد وليلى هما اللذان سيكتشفان الحقيقة قبل أن نكتشفها نحن ، بل إن الدراما «الداخلية» جاءت ممن أجلهما ، لكى يكتشفا من خلالها حقيقتهما وحقيقة وضعهما المأساوى ، ولم تأت من أجلنا نحن . لقد تخلص **صلاح عبد الصبور** فى استخدامه لمشهد **أحمد شوق** من جزء كبير من المشهد الأصلى ، [٧] لكى ينطلق مباشرة بنداء سعيد إلى ليلى أن تتبعه لكى ينجوا بالحب من عصرهما المظلم ، ذلك النداء الذى يطلقه سعيد ـ فى التدريب ـ بعد أن تناديه ليلى نداءها الذى يكشف فرحتها بوجوده إلى جانبها ، واستعدادها لأن تعيد أيامها الخوالى .

ولكن هذا المشهد الأصلى ذاته ، يعود ـ فى المنظر الثانى من الفصل الثالث ـ لكى يستخدمه صلاح بتسلسله الأصلى ، وفقا للحاجة النفسية لشخصياته ، وللموقف الذى وصلت إليه هذه الشخصيات . بعد أن تكون ليلى «العصرية» قد سلمت نفسها ـ فى بحثها الأعمى عن الإخصاب والحب للخائن حسام وبعد أن يكون سعيد قد انهار معنويا لدى اكتشافه لهذا الانتهاك الذى يرتبط فى ذهنه بانتهاك أمه فى الماضى ، وانتهاك مدينته (وطنه) فى الحاضر . إنهمايتذكران بعد كل ذلك ، ومع إفاقة سعيد من إغمائه ، ما كان «التدريب» قد أوصلهما إلى اكتشافه ، ويستعيدان ذلك الاكتشاف . ولكن تكرار المشهد بينهما ـ فى هذا الموقف ـ لا يهدف إلى مجرد استعادة اكتشاف الحب الذى يربطهما ، بل يهدف إلى المعنى الذى يقف عنده . «الاقتباس» فى آخر سطرين من سطور أحمد شوق ، على لسان ليلى :

أأدركت أن السهم ياقيس واحد
وأنا كلينا للهوى غرضان ؟ (١٠٥ ـ١٠٦)

فقد كان سعيد يرى أن ليلى وحدها التى انتهكت ، وأنها هى المسئولة وحدها عن تسليم نفسها للخائن ، إذ لم تفرق بينه وبين حبيبها العاجز عن البطولة ، وعن أن يأخذها ، ويحرزها ويمنحها المعنى الذى تريده :

«سعيد إنى أتفتح لك ، لاجسمى
بل كل مغاور روحى وكهوف المنسية
سعيد
هل تأخذنى يوما ما ؟ » (ص ١٠٢)

فيرد عليها :

«مدن كمدينتنا المفتوحة
لاتحمى ورد حدائقها من نقر الغربان
أو من قبلات الطل الهيمان)
أبيات من شعرى . » (١٠٣)

ثم يسترجع تذكاراته السوداء ، ويتمنى لو يستطيع حذف أو استبقاء ما يشاء من هذه الذكريات ، وعلى قمتها لحظة أن كانت ليلاه تناديه «أحق حبيب القلب أنت بجانبى» .. كانت لحظتها هى ذروة الحقيقة ، والامتزاج ، والتوحد ، وتوهم النجاة بالحب من عصر تحريم الحرية والعدل . ولكنه عجز عن تحقيق الحب ، بعد أن تخلى عن السعى إلى الحرية ففقدهما جميعا ؛ لأن ليلى كانت فى ذات الوقت ، الحبيبة والمدنية معا ، فيهما سويا ـ دون فصل بينهما ، ودون غيرهما ـ كان يكمن وعده ، وشوقه ، بالحب والحرية .

ولكن المؤلف يمضى إلى استكمال بناء «رمزه» المكون من «ليلى» ـ المدينة ـ سعيد» إلى ذروته المأساوية ؛ ففى لحظة اكتشاف أن «السهم واحد» ، وأن ما انتهك ليلى فأفقدها ـ كامرأة ـ العذرية والطهارة ، وأفقدها ـ كمدينة ـ الحرية والعزة ، كان قد سبق فانتهك سعيدا وأفقده ـ كرجل ـ القدرة على الحب ، وأفقده ـ كثورى ـ القدرة على الفعل . وفى هذه اللحظة يدخل حسام ـ منتهك ليلى ـ الخائن ، ورمز «السهم الواحد» لكى يحاول طرد سعيد الذى يحاول قتله وهو نفسه يوشك على الانهيار . ثم نسمع صوت «بائع جرائد» يعلن احتراق القاهرة . (١٠٩) .

ولا يكتمل هذا المعنى إلا فى المشهد التالى ، بحديث الأستاذ مع زياد ، إذ يتكاشفان فيعلنان أنهما فى ليلة الجريمة ، كان أولهما يداعب أطفاله ، وكان الثانى فى مبغى أو خمارة ، فيكون حكم الأستاذ على الجيل كله بالإدانة والبوار وعبث السعى . وهنا تتوحد ليلى ـ للمرة الأخيرة ـ دون حضورها ـ مع المدينة :

«ولماذا نتجمع ، نتفرق
نتأمل أو نبكى ، نضحك أو نتحذلق
نصرخ وندخن
نتهلل ونئن
ما دمنا أغفينا ذات مساء
وتركنا حبة أعيننا فى كنف الغرباء
ممن زعموها ابنتهم
وصحونا لنراها انتهكت متمددة مستسلمة فى فرشتها الخضراء . » (ص ١١٤ ـ ١١٥) .

أما سعيد ، الذى يملك النصف الثانى من المأساة ، والذى كان قد قنع منذ البداية بدور المعمدان المبشر بمجئ الشاعر الذى «يتمنطق بالكلمة ويغنى بالسيف» ، والذى كان قد امتزج اكتشافه للحب بينه وبين ليلى باكتشافه لعجزه عن أخذها ، وعجز كلماته عن تحرير المدينة :

«لا أنوى أن أنساها

بل أنوى أن أحياها مثل حياتى للمستقبل
مثل حياتى للحرية والعدل
مثل حياتى للحلم
حلم لا أقدر أن أملكه ، لكنى أقدر أن أتمناه . »
(ص ٧٨) .

أما سعيد ، فيخرج من دور المجنون ـ العاشق (حقيقته الأولى) ، ويتقمص المستوى الثانى من حقيقته (المبشر بمجئ القادر على الحلم وعلى تحقيق الحلم فى آن معا) ويكتفى بأن يكمل اليه رسالته :

«يا سيدنا القادم من بعدى
أنا أصغر من ينتظرونك فى شوق محموم
.....
نرجو أن تأتى وبأقصى سرعة
فالصبر تبدد
واليأس تمدد
إما أن تدركنا الآن
أو لن تدركنا بعد
حاشية : لا تنسى أن تحمل سيفك ! » (ص ١٢٤ ـ ١٢٥)

وقد يكون من «الظلم النقدى» لهذه المأساة العصرية أن يتركز الحديث عن بنائها الرمزى ـ الذى أقيم لكى تنسج منه خيوط المأساة ـ على جزيئات رموز المجنون وليلاه الحديثين ؛ فالبناء الرمزى ـ التراجيدى للدراما كلها ، لا يكتمل إلا من خلال نسج دقيق لبقية الشخصيات والمواقف ، التى تحصل هى الأخرى على نصيبها من العمق الدرامى ؛ وهو العمق الذى لا يتحقق عند صلاح عبد الصبور إلا بالرموز ذات الإيحاء المأساوى ، أو الرموز التى تنسج جوهر التراجيديا بوجه خاص .

إن زيادا المتوسط بين عنف حسان وشاعرية سعيد . وبين ما فى الأول من حسم وما فى الثانى من تردد ، يصبح أيضا هو «زياد» راوية المجنون ، ويتكفل زياد الحقيقى بالكشف عن دلالات دوره الذى سيرسم له مأساته «الواقعية» الحادثة فى النهاية .

«لا أعرف يا أستاذى كيف أحلق فوق المأساة
والمأساة ردائى ، وشم فوق جبينى ، قيد فى قدمى . »
(ص ١١٦)

وحسان ، الذى كان يمكن أن يكون هو يوحنا المعمدان النارى ، لو أن سعيدا كان هو المخلص ، يفقد أهميته بعد أن عجز عن قتل الخائن (حسام) ولا تكون «معمدانيته» حقيقة ، وإن كان قد تحول إلى نذير بالكارثة .

ولكن البناء المسرحى لا يكتمل لمجرد دقة المؤلف فى رسم شخصياته بأبعادها المترابكة ؛ فالفعل العام للدراما يحتاج أيضا إلى الاكتمال ، والمناخ الذى تتحرك فيه الشخصيات والأحداث لا بد من تداخله مع ما يتحرك فيه . ولعل المشهد الثانى من الفصل الثانى ـ مشهد الحانة ـ حيث يخرج الأبطال للمرة الأولى والأخيرة خارج نطاق الحجرات المغلقة ، هو أبرز مثال على استخدام صلاح عبد الصبور الرمزى لكل عناصر التكوين فى مسرحه . ففى بداية المشهد يستخدم سعيد بيت إليوت المشهور : النسوة يتحدثن ، يرحن يجئن ، يذكرن مايكل أنجلو ، ويفسره التفسير الصحيح الذى يدل على زيف العصر ، وزيف المدينة . وقد كان سعيد نفسه يرفض هذا الزيف .

ولكن البعد الحقيقى لوجود هؤلاء «الثوار» الحالمين الثلاثة ، حسان وسعيد وزياد ـ فى هذه الحانة ، لا يتجلى إلا من خلال حوارهم حول قضيتهم من ناحية ، ثم من خلال الأغنية التى يرددها المغنى المخمور مرتين على طول المشهد :

«والله ان سعدنى زمانى لاسكنك يامصر
وابنى لى فيكى جنينة فوق الجنينة قصر
واجيب منادى ينادى كل يوم العصر
دى مصر جنة هنية للى يسكنها
واللى بنى مصر كان فى الأصل حلوانى ! ! »

يكتسب هذا «الموال» الشعبى معنى خالص الجدة ـ معنى رمزيا ـ بالموقف الذى وضعه فيه صلاح عبد الصبور : موقف حوار الفرسان المحزونين ، الثوريين العجزة عن الفعل ـ حول عجزهم بالذات ، وحول حادثة خيانة صاحبهم لهم ، وابتداء الإشارة إلى امتلاك ليلى ، رمز المدينة (مصر) وانتهاكها . إن عاشق المدينة لن يحاول أن يكون عاشقها الوحيد ، بل سيأتى بمناد ينادى ، «دى مصر جنة هنية للى يسكنها» ، كأنه يدعو آخرين لمشاركته حبيبته ؛ وهم آخرون مجهولون ، باسم الموصول (العامى : اللى ـ الذى) الذى لا يدل على أحد بعينه ، وإنما يدل على أى واحد ؛ أى واحد «يسكنها» ، سعيدا كان أم حساما !

* * *

فى مأساة الحلاج «أقام صلاح عبد الصبور» تراجيديته الحديثة فى إطار من تاريخ أمته الروحى وثقافتها الموروثة ، واستمد رموزه من ذلك التاريخ وتلك الثقافة ، ونسج الرموز التراثية مع إطار التاريخ الروحى والثقافى لكى يصنع التراجيديا . وفى «ليلى والمجنون» أقام تراجيديته الحديثة الثانية ، فى إطار من تاريخ أمته السياسى الحديث وثقافتها المعاصرة ، واستمد رموزه أيضا من التاريخ نفسه ومن الثقافة ذاتها ، لكى يصنع التراجيديا كذلك . كانت التراجيديا الأولى تراجيديا استشهاد وتحقق ، وكانت الثانية تراجيديا انتحار معنوى وإحباط .

ولكن الدرامتين تأتيان لتحقيق نوع واحد من الاستبصار : قدرة إنسان هذا التاريخ وتلك الثقافة ، على خوض معاناة مأساوية نبيلة يصدر عنها ـ سواء استشهد بطلها أم انتحر معنويا ـ ذلك الإشعاع من النور التراجيدى الجليل ، الذى يضئ ركنا من ثقافة الأمة ، تمجد فيه كرامة الإنسان وكبرياؤه .

• **هوامش :**

(١) مأساة الحلاج ـ الطبعة الأولى ـ ديسمبر ١٩٦٥ ، دار الآداب ، بيروت . وستعود إلى هذه الطبعة إشارتنا التالية لنص المسرحية .

(٢) أنظر : G. Steiner; The Death of Tragedy, pp. 128-129 p. 293

وأنظر أيضا كلماته عن إبسن : «لقد كان عليه أن يخلق لمسرحياته سياقا من المعنى الإيديولوجى (ميثولوجيا مؤثرة) ، وكان عليه أن يبتكر الرموز والمبتكرات المسرحية التى يستطيع بها أن يوصل معناه لمتفرجين تم إفسادهم على يد الفضائل السهلة لمنصة المسرح الواقعى . لقد كان (إبسن) فى وضع الكاتب الذى يبتكر لغة جديدة ، فكان عليه حينذاك أن يعلمها لقرائه» P. 293

وراجع أيضا : European Theories of the Drama (1961), p. 403.

فى حديثه عن فرديناند برونتيير : «إن فكرة أن التراجيديا لابد أن تقدم صراعا من نوع ما ، لفكرة قديمة منذ أرسطو ... ولكن برونتيير يمضى إلى أبعد مما وصل أرسطو وهيجل ويتجاوزهما . إنه يخضع فكرة الصراع لفكرة الاختيار الإرادى الحر» .

(٣) انظر :

Henry Arther Jones; Introduction to Bruntier's Law of the Drama - in European Theories of The Drama, pp. 460 - 470.

وانظر أيضا مقدمة برونتيير لكتاب «حوليات المسرح» فى المصدر ذاته ص ٤٠٨ ـ ٤٠٩ .

(٤) ، (٥) صلاح عبد الصبور ، حياتى فى الشعر ص ١١٨ ـ الطبعة الأولى ١٩٦٩ .

(٦) إن اندفاع أوديب ، أو أورست ، وصلابة أنتيجونى فى مواجهة تصلب كريون ، كما أن اندفاع ماكبث عطيل ، وفقدان هاملت لحذره بعد طول تردد ، هى سقطات هؤلاء الأبطال التراجيديين ، ولكن شتان بين الرؤية التى يعبر عنها وينقلها الأبطال اليونانيون ، والرؤية التى تتجلى من خلال أبطال شيكسبير .

(٧) الإشارة إلى الصفحات من مسرحية «ليلى والمجنون» ، الطبعة الثانية ، دار الشروق ، ١٩٨١ ، وسترجع إشاراتنا التالية لنص المسرحية لهذه الطبعة .

(٨) ففيما بين قول ليلى : أحق حبيب القلب ... إلخ
إلى أن يقول قيس : تعالىْ نعش ياليل ... إلخ
هناك حوار مهم بينهما ، تجاهله صلاح عبد الصبور فى هذا المشهد ، ولكنه سيعود لاستخدام ما اختزله ، فى الموضع المناسب له دراميا فى مسرحيته ، بين سعيد وليلى ، فى المنظر الثانى من الفصل الثالث ، كما ستتبين بعد قليل .

فى قصيدتى «الظل والصليب» كان همى أن أتحدث عن نماذج من البشر لا يستطيعون أن يحققوا ذواتهم ، ويخشون من التجربة . فيموتون قبل أن يعرفوا الموت . كنت أتحدث عن موت الأحياء فى جبنهم وسأمهم ولا مبالاتهم . كنت أتحدث عن المجتمع «التافه» وأريد أن أشير إلى علة تفاهته .

حياتى فى الشعر

استلهام التراث الشعبى والأسطورى

فى مسرح صلاح عبد الصبور

عصام بهى

ظاهرة الاستعانة بالتراث الشعبى والأسطورى من الظواهر **اللافتة فى إبداعنا الأدبى والفنى . لا** لأنها ظاهرة جديدة كل الجدة على هذا الإبداع . ولكن لأنها **أصبحت تم فى إطار من الوعى الفنى** والفكرى الذى لا يمكن إنكاره . ولقد كان هذا الوعى ثمرة من **ثمار الإيمان بالفكر الديمقراطى الحر** عند جيل الرواد[1] ، من جهة ، ثم هو ، من جهة أخرى **ـ ثمرة من ثمار الإعجاب بالإبداع** الغربى . الذى تبى الأسطورة والتراث الشعبى منذ بواكير **إنتاجه . فقد تبناهما عند اليونان .** **فالكلاسيين الفرنسيين . ومازال كذلك حى الآن . ومن جهة ثالثة كان هذا الوعى وراء كل محاولة** **لإبداع أدب وفن قوميين . فى مواجهة التيارات الأجنبية الوافدة .**

ـ ١ ـ

ولقد حاول المسرح العربى الاستعانة بالتراث الشعبى فى مرحلة باكرة من تاريخه ، فبعد أن بدأ **مارون النقاش بموليير** . ثنى «بألف ليلة وليلة» فى مسرحية «**أبو الحسن المغفل أو هارون الرشيد**»[2] . هذا فى حين بدأ **أبو خليل القبانى** من «ألف ليلة» مباشرة . فاستخرج منها موضوعات لثلاث من مسرحياته[3] . كما كتب عن «عنترة» السيرة الشعبية . الذى كتب عنه شوقى فيما بعد وكذلك كتب آخرون عن موضوع **النعمان بن المنذر** ويومى بؤسه ونعميه . وعن حياة **امرئ القيس** . وحياة **المهلهل سيد بنى ربيعة . وعن حرب البسوس . إلى غير ذلك من الموضوعات التى يغلب عليها الطابع الشعبى الواضح .**

وإذا كنا قد درجنا على التأريخ للمسرح الشعرى بداية من شوقى . فإن **شوقى** قد التفت إلى بعض ما فى هذا التراث من قيمة . ولكن دون أن ينظر إلى شعبية هذه الموضوعات التى اختارها . فلقد كتب شوقى عن «**المجنون**» وعن «**عنترة**» ، لأن سيرتيهما مبثوثة فى كتب الأدب . ولأنه وجد فى هذه المرويات ما يرضى ذوقه وفكره . وبالرغم من هذا لا نكاد نشك فى أن **أحمد شوقى** لم يقتنع تماما بتاريخية حكاية المجنون كما هى مروية فى كتب التراث . كما لا نشك أيضا فى أنه أفاد ـ على نحو ما ـ مما كان يروى على ألسنة الشعب من سيرة عنترة فى مسرحيته .

واللافت أيضا أن مسرح شوقى التاريخى يفيد من بعض الروايات الشعبية التى تسللت إلى الروايات التاريخية ، كما فعل فى موضوع «**قمبيز**» بخاصة[4] .

وشوقى حين أدخل هذه الموضوعات إلى المسرح لم يضف إليها كثيرا ، **فقد ظل «شديد الارتباط بالرواية التراثية التى يختارها لهذه القصة أو تلك ، حتى إن حجم ما يفجره من دلالات باطنية لهذه القصة يظل ضئيلا بالقياس إلى معطياتها المباشرة»**[5] . وذلك أن **أحمد شوقى**

كان ـ فى الواقع ـ يحاول إرساء فن جديد وافد ، هو فن الكتابة المسرحية الشعرية . وإبراز وجوه من التراث كان يرى فى إبرازها قيمة فنية وفكرية .

وفى هذا الإطار نفسه بدأ **عزيز أباظة** الكتابة للمسرح بمسرحية عن «**قيس ولبنى**» ، **وفيها ظل عزيز أباظة مرتبطا بالحكاية التراثية ارتباطا انتهى به إلى إهدار الحكاية نفسها ، وإهدار القواعد المسرحية والقيمة الفكرية معا** .

ولكن عزيز أباظة ما لبث أن استدرك على نفسه فجاءت مسرحيته عن «**شهريار**» معبرة عن مرحلة جديدة فى الاستعانة بالتراث الشعبى ، فالتفت إلى **أن «الحكاية» ليست الهدف من العودة إلى التراث ، ولكن الهدف الأساس هو التفاعل «مع هذا التراث وربطه بهموم الشاعر وعصره** . ولم يكن عزيز أباظة هو من بدأ هذا الطريق بطبيعة الحال ، إذ كان قد سبقه إليه عميد كتابنا المسرحيين ، **توفيق الحكيم** ، بمسرحياته عن «**شهر زاد**» و«**أهل الكهف**» وغيرهما .

وعلى هذا الطريق ـ طريق الاستعانة الواعية بالتراث ـ سار كثيرون ممن جاءوا بعد الحكيم ، **مثل باكثير والشرقاوى وصلاح عبد الصبور والفريد فرج** وغيرهم .

عند هؤلاء الكتاب لم يعد الهمُّ الأول ـ كما أشرت ـ سرد الحكاية «كما حدثت أو ـ بالأحرى ـ كما يرويها التراث ، بل صارت الحكاية عندهم ترد إلى عناصرها ، وكثيرا ما تضاف إليها عناصر جديدة تتواصل مع العناصر التقليدية ، ثم يعاد تركيبها جميعا فى شكل يشع ضوءا جديدا على الحكاية نفسها ، فإذا هى قد تحولت إلى شكل جديد ومغزى جديد ، نابعين من الرؤية الفنية والفكرية للكاتب ، تلك الرؤية التى تعتمد على ثقافته وعلى قدرته على تحليل مجتمعه والكشف عما فى هذا المجتمع من مشاكل إنسانية أو سياسية أو اجتماعية .

لقد انتقلت الاستعانة بالتراث الشعبى عند هؤلاء الكتاب من مرحلة «**الاحتذاء**» الكامل ، أو شبه الكامل ، للتراث ، إلى «**استلهام**» واعٍ لهذا التراث ، ينتقى من عناصره بمقدار ما يضيف إليه .

وكان هذا نتيجة طبيعية للاحتكاك بالثقافات الأجنبية فى منابعها الأصلية ، ونتيجة للشعور المتزايد بالذات القومية ، والحاجة إلى الخروج على الأشكال المتوارثة للأدب ـ أو التجديد فيها على الأقل ـ باللجوء إلى أشكال جديدة ، مجتلبة ، ومضامين جديدة مبتكرة .

وحوالى هذه الفترة ـ التى بدأ فيها **توفيق الحكيم** فى الإنتاج ـ كان هناك وعى جديد بالتراث الشعبى والأسطورى يخرج إلى الوجود . لقد أصبح **ينظر إلى هذا التراث على أنه يمثل القيم الفكرية والثقافية والروحية للشعب ، ويمثل خصائصه النفسية ، وأصالته فى مواجهة الظروف التاريخية المتغيرة** .

ـ ٢ ـ

ودخل **صلاح عبد الصبور** إلى ساحة الإبداع الشعرى مسلحاً بقراءته للتراث العربى ، الشعرى والنثرى ، وقراءته للتراث الشعبى ـ وبخاصة «**ألف ليلة وليلة**» ، على ما سنرى ، ثم متابعته لأعمال الرواد المسرحيين من **شوقى إلى الحكيم** ومن تلاهما ، وكذلك اتصاله بالنتاج الإبداعى الأجنبى ، الشعرى والمسرحى . **وقد تفاعلت كل هذه الروافد الثقافية فى نفسه ، فكانت ـ حين دخل إلى المسرح ـ جزءا حيويا من تكوينه الفكرى والفنى** .

ولقد كان جزء لا بأس به من نتاج صلاح عبد الصبور الشعرى إرهاصا ـ لا يكذب ـ بتحوله إلى المسرح . ذلك أن «**القصيدة الدرامية**» ، بأصواتها المتعددة المتحاورة والمتصارعة . وموضوعيتها . وتجسيدها للمواقف والأفكار[٦] ـ **تشكل جانبا كبيرا من شعر صلاح عبد الصبور . وتشير إلى طبيعة تحوله إلى النتاج المسرحى فيما بعد** .

ـ ٣ ـ

وبالرغم من أن صلاح عبد الصبور يصر على أنه دخل إلى المسرح من باب الأدب[٧] ، **فإن المتتبع لأعماله يجده يحقق تصوراً متقدما** ومتكاملا لفن المسرح ، يجعل من أعماله علامة بارزة على طريق المسرح الشعرى العربى ، تجاوز فيها كل ما سبق من نتاج فى هذا الحقل الفنى . هذا التصور هو الذى جعله لا يقع أسيراً لموضوعاته فيتنازل عن مطالب الفن المسرحى ، ولا يقع أسيراً لمطالب الفن المسرحى فيقهر موضوعه على التلاؤم مع الشكل المسرحى . لقد ترك **صلاح عبد الصبور** لموضوعاته حرية الحركة داخل الشكل المسرحى ، **كما جعل من الشكل المسرحى إطاراً مرناً يتشكل مع تشكل الموضوع على مدى المسرحية** ، شيئا فشيئا ، حتى يكتملا معا . إن الشكل عنده لا ينفصل عن الموضوع ، بل هما ـ فى الواقع ـ شئ واحد ، فلا يستطيع أحد أن يتصور أحدهما دون الآخر . ولعل هذا ما جعله لا يقف عند حدود شكل مسرحى واحد فى مسرحياته جميعا . بل إنه يكاد يكون قد جرب شكلا مسرحيا جديداً فى كل عمل من أعماله .

ـ ٤ ـ

هذا التعامل الحرّ مع الشكل المسرحى كان رائد **صلاح عبد الصبور** أيضا فى التعامل مع التراث الشعبى والأسطورى الذى استلهمه فى أعماله . ففى عملين من أعماله التى استوحى فيها عناصر من التراث الشعبى ، وأعنى «**الأميرة تنتظر**» و«**بعد أن يموت الملك**» ، لا يقف الشاعر عند حدود سرد حكاية واحدة بعينها ، أو عند استخدام عنصر بعينه من عناصر الحكايات أو العناصر الشعبية ، بل يجد نفسه فى موقف فكرى وفنى ، يدفع هذه الحكاية أو تلك ، أو هذا العنصر أو ذاك من حكاية شعبية أو أسطورة ، إلى أن يقفز إلى دائرة وعيه الفنى ، استجابة لهذا الموقف . **وحين يستدعى موقف الفنان الموضوع الذى يمكن أن يجسده فنياً استدعاء تلقائياً فإن الفنان عندئذ يكون قد قطع نصف الطريق للتعبير عن ذاته وعن موقفه تعبيراً صادقا وحيا** ، كما يكون ـ فى الوقت نفسه ـ قد طوى أكثر الطريق لتذليل موضوعه للشكل الفنى الذى يبدع فيه .

وفى مسرحية **«الأميرة تنتظر»** يستدعى موقف الشاعر حكاية عربية قديمة ، وعنصراً من حكاية فى **«ألف ليلة ...»** وشخصيتين منها أيضا . فى حين يستدعى الموقف فى **«بعد أن يموت الملك»** عناصر من ألف ليلة ، ومن أسطورة **«ميدوزا»** اليونانية ، ومن أسطورة **«جلجامش»** البابلية ، وغيرها من العناصر الشعبية والأسطورية . وهذه العناصر ـ فى كلتا المسرحيتين ـ تتفاعل فيما بينها تفاعلا إيجابيا تنشأ عنه حكاية جديدة خاصة بالشاعر نفسه . بحيث لا يشعر المرء بغرابة أى عنصر منها داخل السياق البنائى والرمزى للعمل المسرحى .

أما مسرحية **«ليلى والمجنون»** ، التى استلهم فيها **صلاح عبد الصبور** حكاية موحدة هى حكاية مجنون بنى عامر العربية القديمة ، كما استلهم مسرحية شوقى **«مجنون ليلى»** ، فقد آثر لها الشاعر أسلوبا مختلفا فى الأداء الفنى ؛ **إذ جعل من الحكاية المروية ومن مسرحية شوقى معا خلفيتين لحدث يجرى فى مصر قبيل قيام الثورة ، على نحو أتاح له البعد الكافى عن الحكاية التراثية ، حتى لا يقع فى أسرها وفى محاذير التكرار الفنى أو الفكرى** . ولكن هذا المنهج فى الاستلهام ـ الذى يمكن أن نطلق عليه اسم منهج **«التوازى»** أتاح للشاعر أيضا أن يخلق العلاقة الجدلية المطلوبة بين التراث والإبداع الجديد ؛ فلابد لكى نفهم كل أبعاد المسرحية أن نعود إلى هذا التراث ، وأن نوازن بين الرموز المتقابلة فيها . ولو أننا عدنا بعد قراءة المسرحية وفهمها إلى هذا التراث نفسه ، فى قراءة تستضئ بالمسرحية ، لوجدنا فيه أغوارا أعمق مما درجنا على رؤيتها فيه ؛ ذلك أن الشاعر قد استطاع ـ من خلال هذه المادة التراثية ـ أن يناقش واقعه وقضاياه ، فأضاف إليها بذلك أبعادا جديدة .

ـ ٥ ـ

وسوف اكتفى هنا بتحليل لمسرحية **«الأميرة تنتظر»** ، لأنها ـ فى رأيى ـ تمثل كل الخصائص الفنية والفكرية لمسرح صلاح عبد الصبور ، كما أنها تمثل نموذجا يحتذى فى استلهام التراث الشعبى والأسطورى .

وتدور المسرحية حول أميرة خدعها أحد حراس والدها عن نفسها اولا ، ثم زين لها أن تتيح له سرقة خاتم الملك وقتل الملك ، وأن تدافع عن اعتلائه العرش . وقد كان جزاء الأميرة من هذا الحارس ـ الملك عن هذا كله النفى خارج القصر والمدينة كلها . وتعيش الأميرة مع وصيفات ثلاث لها تحت سقف كوخ فى غابة السرو ، تجتر معهن آلام الماضى وندم الحاضر وأشواق المستقبل ؛ فهن يتمثلن فى كل مساء ما جرى فى تلك الليلة المشئومة ، ليلة قتل الملك . وقد ظل الحال على هذا حتى جاءت الليلة الموعودة ، ليلة عودة السمندل ـ الحارس المغتصب ـ ليعود بها إلى المدينة لكى تقيم له شئون ملكه الذى كان قد تصدع وأوشك أن يهار . ولكن هيهات ! فقد جاء القرندل ليقضى على السمندل ، بعد أن كشفت الأميرة كذبه . وبذلك يتيح القرندل للأميرة ولادة جديدة وحياة جديدة ، تصبح فيها سيدة نفسها . ويصبح كل الفرسان خدما لها . أو كما يقول لها القرندل :

ليكن كل الفرسان الشجعان
ممن يحلو مرآهم فى عينيك
لك خداماً لا عشاقاً
أو عشاقا لا معشوقين

ولو حللنا هذا الحدث المسرحى ، وعدنا بكل عنصر من عناصره إلى مصدره التراثى ، لوجدنا أن بداية الأحداث تنطلق من استسلام الأميرة للحارس وخيانتها لأبيها حتى يقتل . وقد استدعى الشاعر هذا العنصر من حكاية عربية قديمة ، رواها **المسعودى وابن هشام**[8] عن حصن الحضر بالعراق ، الذى فشل سابور ذو الاكتاف فى فتحه ، برغم طول حصاره له . ويقال إن النضيرة بنت الضيزن ، أو ساطرون صاحب الحصن ، أطلت يوما فرأت سابور فأعجبها جماله ، فأرسلت إليه أن يضمن لها أن يتزوجها فتدله على المكان الذى يفتح الحصن منه ؛ فضمن لها ذلك ؛ فدلته على نهر يمر بأسفل الحصن ؛ او يقال إنها سرقت مفتاح باب الحصن من أبيها وأرسلته إليه ، فدخل وقتل أباها . وبعد أن تزوجها لم يأمن أن تخونه وقد خانت أباها ، فقتلها ومثّل بها .

ومن الواضح أن الشاعر أخذ عناصر الحكاية عدا تغييرين ستتضح دلالتهما فى سياق تفسير رموز المسرحية : التغيير الأول يتمثل فى استبدال ـ السمندل ـ الحارس الداخلى ـ بسابور الغازى من الخارج ؛ فالعدو فى المسرحية داخلى لا خارجى . وأما التغيير الثانى فيتمثل فى أن الشاعر استبدل بقتل الأميرة على يد سابور ـ كما تروى الحكاية القديمة ـ نفيها إلى خارج المدينة .

أما العنصر الثانى فى المسرحية فهو ما يسميه الشاعر **«بالمواجد الليلية»** ، أو مشاهد **«التمثيل الطقوسى» الذى تقوم به الأميرة مع وصيفاتها كل ليلة لتمثيل مشهد استسلامها للسمندل ، ثم مشهد قتل أبيها ، الذى ينخرطن بعده فى بكاء حارق . وهو عنصر يذكرنا بطقوس التعزية الشيعية من جهة ، وبإحدى حكايات «ألف ليلة ...»** من جهة أخرى . فطقوس التعزية عنه الشيعة تقوم على إثارة الندم الشديد فى ذكرى التخلى عن الحسين بن على ـ رضى الله عنهما ـ فى يوم كربلاء ؛ والحسين يمثل الأب والقائد والمثال ، والتخلى عنه كان خيانة للدين وللأمة وللقيم التى حارب من أجلها .

ثم هناك حكاية تتفرع من **حكاية «الحمال والثلاث بنات»** فى ألف ليلة ، وهى حكاية **«العور العشرة»** أو **«الشاب الذى لم يضحك بقية عمره»**[9] . وهى تحكى عن شاب يصل بعد طول طواف إلى قصر يعيش فيه عشرة من الشباب ، يقومون كل ليلة بطقوس البكاء المرّ ، وتلطيخ وجوههم بالسواد والرماد ، فلا يطيق الشاب صبرا على سؤالهم بإلحاح عن سبب ما يفعلون ، وتوقفه إجاباتهم على التجربة التى مر بها كل واحد منهم من قبل ؛ فإذا هو ينتقل ، بوسيلة سحرية ، إلى مملكة كل سكانها من النساء ، فيتزوج بأميرتهن ، ويصبح ملكهن ويعيش معهن عاما ، ثم يتركنه لفترة ، على ألا يفتح بابا معينا . وفى إحدى المرات يقوده فضوله إلى الباب المحظور ، فإذا به يقوده إلى حيث كان عند الشباب العشرة ، فينضم إليهم فى طقوس ندمهم ، بعد أن جرب ما جربوه .

وواضح أن عنصر «**الندم حيث لا ينفع الندم**» هو المسيطر على الشباب فى الحكاية . فى حين تقترب «**المواجد**» **فى المسرحية من مشاعر «التعزية» الشيعية . فى أنها تجمع إلى الندم وتقريع الذات . انتظار بشائر التغيير فى المستقبل .**

ومشهد المواجد فى المسرحية ينتهى بالبكاء الحارق ، الذى يدخل السمندل فى وسطه ، وكأنه جزء متمم للطقس ــ كما تقول المسرحية . وقبلها يكون القرندل قد دخل على الأميرة والوصيفات ، فتكتمل كل الشخصيات ، على نحو ينذر بالمواجهة وانفراج الأزمة على أى حال . **ومعروف أن البكاء فى الحكاية الخرافية يرتبط دائما بظهور القوى الخيرة لمساعدة البطل على طريق تحقيق مهامه .**

«والسمندل» شخصية من شخصيات «الليالى» أيضا ، وهو صورة للملك الطاغية الذى يغتصب الملك من أهله ويحكمهم بالقهر ، وتتسم شخصيته بمزيج من المكر والخديعة والكبر والغطرسة .

و«**القرندل**» كذلك من شخصيات «**الليالى**» ، حيث نجد ثلاثة من «القلندرية» فى حكاية «**الحمال والثلاث بنات**» التى أشرت إليها . وكل واحد منهم ذو مظهر يدعو إلى السخرية والاستهزاء . ثم يبدأ كل واحد منهم فى حكاية حكايته . فإذا هم يختلفون تماما من الداخل عما يدل عليه مخبرهم الخارجى . **إنهم جميعا أبناء ملوك فقدوا عروشهم . وخاضوا تجارب مريرة فى حياتهم** . أكسبتهم الحكمة والمعرفة والخبرة **بالحياة** . فهم ــ إذن ــ مزيج من الخفة والسخرية ومن خبرة الحياة العميقة والحكمة البالغة .

ولعل هذه السمات واضحة فى شخصية «قرندل» المسرحية . الذى «يغنى» و«يكتب ما يحدث» . ويشم الأحداث قبل وقوعها . وهو فوق هذا «مسوق بصوت» ــ لعله صوت التاريخ ، أو صوت الشعب ، أو صوت ضمير الأميرة نفسها .

ــ ٦ ــ

وكما سبق أن أشرت . فإن متلقى هذه المسرحية ــ قارئا كان أو متفرجا ــ لا يشعر بغرابة أى عنصر من هذه العناصر ــ التى قد تبدو متباعدة ، بعد أن تعرفنا عليها فى مصادرها . **ذلك أن الشاعر قد صهر هذه العناصر جميعا فى بوتقة موقف مسرحىّ مكثف وعميق ، كما صاغ من هذه العناصر حكايته هو الخاصة به . وبالموقف الفنى والفكرى الذى ارتضاه .**

إن الشاعر يضعنا ، منذ بداية المسرحية ، فى جو غريب علينا لأول وهلة . ولكننا لا نلبث أن نكتشف أننا ــ فى الحقيقة ــ نعاين تجربة عشناها طويلا . ذلك أنه اختار لبناء المسرحية ــ لو جردنا هذا البناء ــ الأسلوب البنائى للحكاية الخرافية . فالتقابل واضح بين الوصف المسرف لبذخ الأميرة وملابسها وما ينبغى أن يقدم إليها من طعام ومتعة . وذلك الكوخ الحقير الذى تعيش فيه . ثم الطقوس التى تمارسها الأميرة مع وصيفاتها . وهى أشبه بطقوس السحر فى الحكايات الشعبية والخرافية .

ولو تفحصنا الشخصيات من هذا المنظور . لوجدنا الأميرة تمثل البطلة . والسمندل يمثل القوة الشريرة . والقرندل يمثل القوة الخيرة المساعدة ، التى تتدخل فى اللحظة المناسبة . حين تشتد الأزمة بالبطل أو البطلة ، لتتنبأ وتقدم النصيحة التى تشير إلى الحل الأمثل للحاضر والمستقبل معا . وهذه نفسها هى الشخصيات النموذجية التى تتكرر ــ تقريبا ــ فى كل حكاية خرافية .

ــ ٧ ــ

وإذا كانت الحكاية الخرافية ــ كما يراها الدارسون ــ مجموعة من الرموز المتشابكة التى تشير إلى التجارب النفسية التى يمر بها الفرد فى مراحل حياته المتعاقبة ، **فإن الشاعر يستخدم الرمز متجاوزاً به التجربة الفردية ــ النفسية ، إلى الرمز المتصل بتجربة قومية سياسية .**

فنحن نستطيع أن نرى شخصيات المسرحية كلها ــ تقريباً ــ وهى تسمو إلى مستوى الرمز ، فالسمندل رمز على الحاكم الطاغية الذى يغتصب ملكا ليس له ، بالخديعة ، والوعود الكاذبة ، وبالقتل والتنكيل . ولكنه ما يكاد الحكم يستقر له فترة حتى يكشفه الشعب ، ولا يلبث حتى الذين أعانوه أن ينفضوا من حوله ، وهذا بالضبط ما حدث للسمندل . وكان هذا هو الهدف من وراء التغيير الأول الذى أحدثه الشاعر **بحكاية «حصن الحضر» التراثية . باستبدال السمندل ــ حارس الملك ــ بسابور الغازى .**

أما الأميرة فلا تمثل فرداً واحداً . ولكنها أمة بكاملها ، خدعت يوما فى إنسان ملأ أذنيها بوعود الخصب والعطاء فأسلمته نفسها وعرشها ، فتخلى عنها وأدار ظهره لها ، و«نفاها» عن فكره وتصرفاته . دون أن يستطيع قتلها ــ كما فعل «سابور» بابنة الضيزن ، لأن الأميرة خالدة باقية بالرغم من كل شئ .

أما القرندل فهو الذى «يغنى» و«يكتب ما يحدث» ، إنه الشاهد على التاريخ ، وصانعه أيضا . إن القرندل فى المسرحية لا ينفصل عن الأميرة ، فهو يأتى وهى على وشك البدء فى مواجدها الليلية مع وصيفاتها ، يأتى فى ليلة يشعرن فيها جميعا بأنها ليلة غير كل الليالى ، ثم يجلس معهن فى الكوخ ، وهذا جزء من المشهد الذى كن يمثلنه ، ويبدأ شاهدا ، وينتهى منفذاً . وهكذا التاريخ دائما ، قد يبدو لنا شاهداً سلبيا على ما يحدث ، لكنه ــ فى الحقيقة ــ ضمير حىّ ، وإرادة عاقلة للأمة ، تزن أمورها ، وتحكم عليها . **ومن هنا يكون ارتباط القرندل بالأميرة ، فهو ضميرها الشاهد ، الذى رأى التجربة وعاناها ، ثم هو إرادتها المنفذة لحكمها .** ولهذا فهو يلقى عليها بخلاصة تجربتها كلها فى النهاية ، وكأنه يتحدث بلسانها :

....

يا امرأة وأميرة
كونى سيدة وأميرة
ولتتلق ألوان الحب ولا تعطيه
اضطجعى مع نفسك

ولتكفك ذاتك
ليكن كل الفرسان الشجعان
ممن يحلوم‌رآهم فى عينيك
لك خداما لا عشاقا
أو عشاقا لا معشوقين ..

وهذه الصلة بين الأميرة والقرندل هى التى تبعد المسرحية عن السلبية . فإن اكتفاء الأميرة بالمواجد الليلية التى تذيب نفسها فيها حزنا وبكاء وتعذيبا للذات ، يجعلها فى موقف سلبى واضح تحتاج فيه إلى ما يغير وضعها . ولكن **لو نظرنا إلى هذه «المواجد» فى ضوء الصلة بين الأميرة والقرندل . لوجدنا أن الأميرة حزينة حقا ولائمة لنفسها حقا ، ولكنها أيضا تريد ألا تنسى ، حتى يمكنها أن تستجمع إرادتها وتغير ما هى فيه .**

ورمزية الشخصيات تعززها بعض الرموز والإشارات المنثورة فى المسرحية . فمنفى الأميرة فى غابة «سرو» ؛ والسرو من الأشجار الدائمة الخضرة ، التى ترمز إلى الاستمرار والخلود ؛ ومنفاها يستمر خمسة عشر خريفاً ؛ وهى إشارة تاريخية مباشرة ، تشير إلى ظرف تاريخى محدد عاشته مصر .

ـ ٨ ـ

ولقد تحقق استلهامه للتراث الشعبى فى جانب آخر من المسرحية هو غاية فى الأهمية ، وأعنى به الحوار الشعرى . فالحوار فى المسرحية ـ إلى جانب دوره المسرحى فى الإبانة عن الشخصيات والمواقف وأبعادها ـ يقوم بتجسيد جو خرافىّ رمزىّ واضح .

فإذا كانت القوى المساعدة التى تقوم بدور الناصح والدليل للبطل فى الحكاية الخرافية قد تكون حيوانا أو طيرا أو نباتا[١٢] ، مما يشير إلى توحد الإنسان مع الكائنات التى تساكنه الكون . فإن الحوار المسرحى يجسد هذه الرؤية من خلال توحد الإنسان والكائنات . فالوصيفات ـ مثلا ـ يصفن الأميرة بأن نورها «شمس فى السمت» . و«عبيرها يتضوع فتبل نداوته البيت» . و«ثمرها حقل زهور مرشوش بالنور» .. وغير ذلك من صور تشير إلى فكرة التوحد مع الكون . وتعمق الرمز فى شخصية الأميرة أيضا .

ونجد الطابع الشعبى أيضا فى هذا الجزء من الحوار المسرحى حين تستقبل الأميرة والوصيفات القرندل الذى اقتحم عليهن الكوخ :

الوصيفة الثالثة :	**هل ضلت خطواتك فى الغابة ؟**
القرندل :	**بل هذا قصدى**
الوصيفة الثالثة :	**ماذا تبغى ؟**
القرندل :	**أن أنفذ ما أوحاه الصوت**
	حين تقدمنى فى الغابة حتى أوقفنى فى باب الكوخ
الوصيفة الثانية :	**لكنا لا ننتظرك**
القرندل :	**أنبأنى الصوت عمن تتأهبن للقياه**
الأميرة :	**من .. ؟**
القرندل :	**لا أنطق باسمه**
	إلا أن يصبح ظلى فى عينيه
	....
الوصيفة الثالثة :	**هل لك فى لقمة خبز ؟**
القرندل :	**خبزى لم ينضج بعد ..**
الوصيفة الثالثة :	**ومتى ينضج خبزك ؟**
القرندل :	**حين أغنى**
الوصيفة الثالثة :	**ومتى ستغنى ؟**
القرندل :	**إن فرغت أغنيتى**
الوصيفة الثالثة :	**ومتى تفرغ أغنيتك ؟**
القرندل :	**مازالت شذرات لم تتلاءم بعد**
	ويحيرنى آخر سطر فيها ..

ولعل الطابع الشعبى فى هذا الحوار ـ وبخاصة الجزء الأخير منه ـ واضح ، حيث التسلسل والتكرار[١١] ، الذى يعرف التراث الشعبى الكثير من نماذجه فى الأغانى والحكايات ؛ وهو حوار قد يعمّى فى البداية ، ولكن كلما تقدم الحدث كشف لنا عما فى الحوار من رمزية تعزز رمزية الشخصية التى تنطق به من جهة ، وتعزز رمزية المسرحية كلها من جهة أخرى ، وكذلك يزيد هذا الأسلوب فى الحوار من شوق المتفرج وتوقعه ، وبخاصة أنه يأتى مع استعداد الوصيفات والأميرة لأداء «مواجدهن» ، وقبل ذلك كله استقبال الوصيفات للأميرة الذى يتناقض تماما مع الكوخ الذى يعشن فيه . هذه العناصر كلها تتجمع أمام المتلقى فتزيد شوقه وترقبه ، وتقوم بديلا عن الحركة الخارجية البطيئة فى المسرحية ، التى لا نكاد نشعر ببطئها ، لأن الشاعر استطاع تعويضها (بحركة داخلية) تحفزنا على المتابعة إلى نهاية «المواجد» ، التى غلب عليها عنصر «الحكى» المصحوب بالتمثيل الصامت . وبعد هذا تبدأ الحركة فى الاندفاع السريع منذ دخول السمندل حتى مقتله .

ـ ٩ ـ

ولقد جمع الشاعر كل هذا داخل بناء مسرحى بسيط غاية فى البساطة ، ولكنه عميق عمق الرموز التى تكتنفها المسرحية كلها .

فالمسرحية فصل واحد ، ولم تكن لتكون غير هذا ؛ لأنها لو طالت لفقدت أغلب إمكاناتها الفنية . فهى حكاية رمزية مركزة ، أو هى أشبه بقصيدة درامية تستخدم الشخصيات والمواقف المختلفة تجسيداً حياً لرموزها المكثفة .

ولا يعنى هذا أن المسرحية تقصر مواصفاتها عن المواصفات المطلوبة فى أى عمل مسرحى جيد ؛ بل على العكس من هذا ، نجد الشاعر يوظف كل العناصر الشعبية التى استلهمها ، وبما حملها به من رموز ، فى بناء مسرحية على درجة عالية من الجودة .

فالصراع فى المسرحية يدور حول محورين :

الأول هو صراع الأميرة مع نفسها ، بعد أن خدعها السمندل عن نفسها وعن أبيها ، وبمشاركتها ورضائها ، طمعا فيما وعدها به من وعود

الخصب والتجدد . ولهذا كانت وظيفة «المواجد» ـ وكما أشرت ـ مزيجا من تأنيب الذات وشحذ الهمة انتظاراً للحظة اللقاء ـ أو لنقل المواجهة ـ مع السمندل .

أما الخط الثانى للصراع فهو صراعها مع السمندل نفسه . وهو صراع كان قد بدأ قبل خمسة عشر خريفا ، بانتصار السمندل وتخليه عنها وتخليها هى كذلك عنه . وتكون اللحظة التى يأتى فيها السمندل إلى الكوخ لحظة المواجهة النهائية بينهما ، والتى يحسم فيها الصراع بينهما بانتصار الأميرة .

وعلى الرغم من البناء الرمزى للشخصيات ، فإنها لم تتحول إلى رموز جامدة جافة ، بل ظلت لكل شخصية ـ حتى شخصيات الوصيفات ـ ملامحها الخاصة ، وانفعالاتها ، وردود فعلها إزاء الأحداث .

إن هذه المسرحية تعد ـ من أجل هذا كله ـ عملا مميزا حتى ضمن أعمال صلاح عبد الصبور نفسه ، بما استطاع أن يحققه فيها من مزج كامل بين التراث الشعبى والمسرح من جهة ؛ وبين التراث الشعبى والشعر من جهة ثانية ؛ وبين المسرح والشعر من جهة ثالثة ، حتى لتعد ـ فى تصورى ـ نموذجا فريداً فى المسرح الشعرى العربى حتى الآن .

• هوامش :

(١) انظر : د . عبد الحميد يونس : مقدمة «دفاع عن الفولكلور» للدكتور أحمد مرسى الهيئة العامة للكتاب ١٩٧٢ ، ص ٣ .

(٢) انظر : د . محمد يوسف نجم : المسرحية فى الأدب العربى الحديث ، بيروت ١٩٥٦ . ص ٣٦٧ وما بعدها .

(٣) السابق : ٣٧١ وما بعدها .

(٤) ما يزال ماثلا فى الأذهان ذلك الهجوم الذى شنه العقاد على هذه المسرحية بسبب مما تسلل إليها من عناصر شعبية . راجع :

د . محمد مندور : مسرحيات شوقى ، نهضة مصر ١٩٥٦ ، ص ٨٤ ـ ٨٥ .

(٥) د . عز الدين إسماعيل : توظيف التراث فى المسرح ، مجلة فصول العدد الأول ـ أكتوبر ١٩٨٠ ، ص ١٦٨ .

(٦) راجع الفصل الخاص «بالنزعة الدرامية» فى : د . عز الدين إسماعيل : الشعر العربى المعاصر ، دار الكاتب العربى ١٩٦٧ . ص ٢٧٨ وما بعدها .

(٧) فى خطاب أرسله الشاعر الراحل وهو فى أثناء عمله بالهند إلى كاتب الموضوع ، وقد جاء فيه : «... وقد دخلت المسرح عن طريق القراءة والثقافة ، بينما يدخل الكاتب الأوربى المسرح عن طريق المسرح ذاته . وفى صبانا لم أشهد تجربة مسرحية إلا مسرح المدارس ، وزيارة لبعض الفرق العابرة . ولكنى عرفت المسرح عن طريق شكسبير فى الانجليزية ، وتوفيق الحكيم فى العربية . ثم قرأت بعد ذلك المترجمات الإغريقة . واتسعت بعد ذلك قراءاتى للمسرحيين الكبار ...»

(٨) انظر : المسعودى : مروج الذهب ، بتحقيق محمد محى الدين عبد الحميد ـ المكتبة التجارية بالقاهرة ، ١٩٥٨ ، ٢ / ٢٥٦ . وابن هشام : السيرة النبوية ، طبعة المكتبة التجارية بالقاهرة ١٩٣٧ ، جـ١ / ٧٧ .

(٩) الحكاية فى طبعة دار الشعب لألف ليلة وليلة . جـ ١ / ١٩٧٤ وما بعدها . والطريف أن للشاعر مرثية بالعنوان نفسه .

(١٠) انظر الفصل الخاص بالحكاية الخرافية فى : د . نبيلة إبراهيم : أشكال التعبير فى الأدب الشعبى ، نهضة مصر ١٩٧٤ .

(١١) راجع النماذج التى حللتها د . نبيلة إبراهيم فى كتابها : الدراسات الشعبية بين النظرية والتطبيق ، الفصل الخاص بالمنهج البنائى . وعلى الرغم من تصنيفها لهذه النماذج فى أشكال بنائية مختلفة ، لا يخفى التشابه بين هذه النماذج فى استخدام التسلسل والتكرار .

إن الأدب العظيم والفن العظيم لا يولدان فى جيل أو جيلين . بل فى أجيال متلاحقة متآزرة . يكمل بعضها صنيع بعض . والأدب العظيم والفن العظيم هما طريقنا الوحيد لنعطى الدنيا عطاء جزلا . ونقهر الموت حين يجئ .

حتى نقهر الموت

تأثير أيونسكو

على صلاح عبد الصبور

في مسرحية مسافر ليل

□ نانسي سلامة

(١)

يتمثل مسرح العبث ، بتعبيره عن تجربة المؤلف لعبثية الوجود وقسوته ، فى مسرحية «مسافر ليل» «كوميديا سوداء» التى كتبها صلاح عبد الصبور عام ١٩٦٩ [١] . وفى المقدمة التى كتبها الدكتور سمير سرحان للمسرحية ، يصف الكاتب صلاح عبد الصبور بأنه : «أبرز شعراء مصر المعاصرين» [٢] . ويعترف صلاح عبد الصبور بدينه لإ يونسكو فى هذه المسرحية ، فى التذييل المنشور معها .

«منذ خمس سنوات ، حققت اكتشاف الشخصى ليوجين إيونسكو ، حينما شاهدت مسرحيته «الكراسى» فى القاهرة . التهمت بعد ذلك أعماله ، ولمدة من الزمن ، اعتقدت بأننى فضلت منهجه الدرامى على مناهج كل من عداه . وبعد عامين ، كتبت مسرحية مأساة الحلاج التى لم يكن بها أى تشابه مع أى أسلوب فنى حديث من أى نوع . أما هذه المسرحية ، فهى مختلفة . إن إيونسكو ماثل فيها ، دون ظل من الشك» (ص ٦٢) .

وفى تذييله ، يأسف صلاح عبد الصبور لاستحالة ترجمة كلمة absurd إلى العربية باستخدام كلمات تتوافق مع كلمتى (irrational لا معقول) أو (frivolous عابث أو طائش) وكلتا الكلمتين لا تبدو مرضية . وينتهى إلى تقديم تعريفه الخاص : «إنه الميل إلى كسر قيود المنطق العقلى ، بحثا عن طرق جديدة وطازجة تستلهم «روح العقل» (ص ٦٢) .

إن ضيق عبد الصبور وتبرمه من عجز اللغة الفطرى عن التعبير الكامل الدقيق عن الأفكار بكلمات إنما يكشف عن انضمامه إلى أفكار مسرح العبث ، التى تعتقد ـ بين ما تعتقد به ـ بعدم كفاية اللغة وبزيفها . ويقول مارتن ايسلين ، فى إشارته إلى مسرحية إيونسكو «الدرس» بما تقدمه من مثل على الاضطراب والتشوق بسبب الاختلاف بين معانى كلمة «بلادى» بالنسبه لشخص إيطالى وبالنسبة لشخص شرقى ـ يقول إسلين : «وهذا مثال يثبت الاستحالة الأساسية للاتصال .. فالكلمات لا تستطيع أن تحمل المعانى وتنقلها ، لأنها لا تضع فى حسابها التداعيات الشخصية التى تحملها بالنسبة لكل فرد» [٣]

ويفضل إيونسكو موضحا عقم اللغة وعبثية الظرف الإنسانى ، ويبرز عناصر الطبيعة الكوميدية لموقف الإنسان :

«إن الأحساس بعبثية ما هو عادى شائع ، وبعبثية اللغة ـ بزيفها ـ إنما هو بالفعل تجاوز لها وانطلاق إلى ما وراءهما . ومن أجل أن نتجاوزهما يجب علينا أولا ـ وقبل كل شئ ـ أن ندفن أنفسنا فيهما : إن ما هو كوميدى ، هو غير العادى فى حالته النقدية الخالصة . ولاشئ يبدو لى مثيرا للدهشة أكثر مما هو عادى مبتذل . إن ما هو فوق الواقعى ، موجود هنا ، فى متناول أيدينا ، وفى محادثتنا اليومية» [٤]

ومن المتفق عليه ـ بشكل عام ـ أن مسرح العبث ، هو مجموعة من الأعراف والتقاليد ، تأثرت بمسرح القسوة الذى ابتدعه أنتونين آرتو Antonin Artaud . واستخدمها عدد من الكتاب المسرحيين مثل كامو وسارتر وبيكيت وأداموف وجينيه و ن . ف . سيمبسون وبينتر وإلبى . ورغم أن النقاد يحرصون على ألا يدمغوا مسرح العبث بأنه «مدرسة» فإنه يبدو أن إيونسكو نفسه لم يكن يمانع بشكل كامل فى أن يفعل ذلك .

• المقال ترجمة سامى خشبة .

«ولكن اللافت للنظر أكثر من غيره ، هو أنه إذا كان ثمة عدد كبير منا يرون الأشياء بطريقة متشابهة ، وإذا كان بعضنا يؤكد ما يفعله الآخرون ، وإذا كان ثمة أسلوب جديد يتشكل ، فلا بد - إذن - أن يكون هناك شئ من الحق ، شئ من الصحة الموضوعية فيما نكتبه .

وقد يبتهج البعض ، وقد لا يشعر آخرون بالابتهاج . ولكنك لا تستطيع أن توقف حركة هي في تطورها ، التعبير ، الحر ، التلقائي ، والأسمى بشكل مطلق من التوجيهات التي يصدرها المدعون والكهنة العاديون - التعبير عن حقيقة تنتمي إلى عصرنا ، وعن فن حي .

إنما بهذه الطريقة تولد المدارس ، دون قادة ولا نظار للمدارس . هنا[٥] ، يشير إيونسكو إلى صراعه الدائر مع الناقد غير المبتهج ، (**كينيث تينان**) الذي ينظر إلى الفلسفة المتشابهة لكتاب العبث ، وبوجه خاص **لا يونسكو** ، باعتبارها فلسفة مؤدية إلى طريق مسدود . بما تتميز به من مقت لا قاعدة ولا منطق له ، لصنع أحكام القيمة . إنه مؤمن بأن مهمة المسرح ينبغي أن تكون محاولة : «**القضاء على الخوف والألم والحزن**» . إنه يفضل التفاؤل على : «التشاؤم السطحي للكتابة الصادرة عن أهل الضفة اليسرى المغالين[٦] » . ويرفض **إيونسكو** ، بصلابة ، فكرة أنه ينبغي أن تنشغل الأعمال الفنية بمحاولة : «تحسين نصيب البشرية وقدرها . لا تفعلوا هذا من فضلكم . لقد حصلنا بالفعل على كفايتنا من الحروب الأهلية ، وما يكفينا من الدم والدموع والخسائر التي تبدو كلها في غير محلها إلى حد يجعلها مثيرة للسخرية ، وحصلنا على كفايتنا من الجلادين الذين يجدون ما يبررهم في الأخلاق ، ومن الشهداء «**المحتقرين**» ، ونلنا كفايتنا من الآمال الخيبة المحبطة ، ومن العبودية المفروضة كعقاب . لا تحسنوا نصيب البشرية وقدرها ، إذا كنتم حقا تتمنون لها العافية»[٧] .

ومن موضوعات اليأس المتكررة عند إيونسكو ، التي تطرأ أيضا في مسرحية صلاح عبد الصبور «مسافر ليل» وحدة الفرد وعزلته ، وصعوبة التواصل مع الآخرين ، والخضوع لضغوط خارجية وداخلية مذلة تؤدي بالفرد إلى الانحطاط . وأنواع القلق الناشئة من عدم تيقن الفرد من هويته ، والتيقن من الموت[٨] . ولكن إيونسكو لا يتفق مع تينان في أن التشاؤم يؤدي إلى طريق مسدود . «لاشئ يجعلني أكثر تشاؤما من الاضطرار إلى ألا أكون متشائما . وأحس بأن كل رسالة تحمل معنى اليأس إنما هي تقرير لموقف ينبغي على كل إنسان أن يحاول - تجربة - أن يجد منه مخرجا . إن مجرد تقرير الموقف اليائس ، وما يمنحه - ذلك التقرير - للمتفرج من قدرة على مواجهة هذا الموقف بعيون مفتوحة . إنما يشكل تطهرا Catharsis ، وتحريرا»[٩] .

إن اليأس ، الذي يمثل حدس العبثيين وفكرتهم البديهية عن الظرف الإنساني ، يمكن إرجاعه إلى فقدان قوة قانون أخلاق - مستلهم من الله - في حياة الإنسان الحديث . إنهم متأثرون برأي **نيتشه** أن «**الله قد مات**»[١٠] .

لقد نشر كتاب «**زرادشت**» لأول مرة عام ١٨٨٣ . ولقد تزايد عدد الناس الذين مات الله بالنسبة لهم زيادة كبيرة منذ أيام **نيتشة** . ولقد تعلمت الإنسانية ذلك الدرس المرير عن زيف بعض البدائل الرخيصة والمبتذلة وعن طبيعتها الشريرة ، تلك البدائل التي قدمت لكي تحتل مكان الله . وهكذا ، وبعد حربين مرعبتين ، ما يزال هناك الكثيرون الذين يحاولون أن يتوافقوا مع دلالات رسالة **زرادشت** ، باحثين عن طريقة يستطيعون - في كرامة - أن يواجهوا بها عالما حرم مما كان في زمن ما مركزه وغرضه الحي ، عالم حرم من مبدأ أو أساس تماسكه ، الذي كان يلق قبولا عاما .. هذا العالم الذي أصبح مفكك الأوصال ، لا هدف له ، عبثيا بلا معنى .

إن مسرح العبث لواحد من التعبيرات عن هذا البحث .

... ويشكل مسرح العبث جزءا من محاولة الفنان الحقيقي لعصرنا ، التي لا تتوقف ، من أجل هدم هذا الجدار المصمت الأصم من الآلية والرضا عن النفس ، وإعادة تأسيس إدراك ما بموقف الإنسان إذ يواجه بالحقيقة المطلقة والنهائية لحالته»[١١] .

ويستخدم **عبد الصبور** ، مفهوم فقدان الله استخداما عظيم الأثر في مسرحية «**مسافر ليل**» ، حيث يهدد «**الكمسارى**» بأن يأكل بطاقة هوية المسافر البيضاء (مثلما كان قد أكل تذكرته) ، وهي البطاقة التي يتهم المسافر بأنه سرقها من الله . (ص ٣٧ - ٣٩) . هو يقول للمسافر «أنت قتلت الله ، وسرقت بطاقته الشخصية» (ص ٣١ العربية) ولكن الموقف - في الحقيقة - هو في أن الكمسارى - وهو حقيقته ديكتاتور عسكرى - قد قتل الله ووضع نفسه في مكانه (٤٧ - ٤٨) . وهذا هو الموقف اليائس ، حالة الإنسان الكونية ، التي يعبر عنها **عبد الصبور** في مسرحيته . والمسافر هو الضحية البريئة لنزوات الطاغية ، الكمسارى ، الذي يعيد إلى ذهن المسافر وذاكرته طغاة التاريخ : **الإسكندر وهانيبال ، وتيمورلنك ، والميديتشي ، وهتلر ، وليندون جونسون - وكل الطغاة «يأكلون الأوراق» بإعادتهم كتابة التاريخ (ص ٣٥) مثلما يوضح الراوي في المسرحية . أما المسافر الضحية ، الإنسان العادى ، فيدفع ، من خلال تقديمه حججه على براءته من قتل الله ، يدفع إلى امتداح الكمسارى الطاغية في عبارات متملقة يجتهد في إتقان صياغتها ، من أجل أن ينقذ حياته (ص ٤١) . ولكن المسافر الضحية ، محكوم عليه بالهلاك مهما يحاول يائسا أن يدخل السرور على قلب الطاغية أو أن يثبت براءته (ص ٢٥) . فالطاغية يمعن في إذلاله ، وينكر عليه هويته ، ويقتله (ص ٥٤) . ولكنه لا يفعل ذلك إلا بعد أن يبث في قلبه الرعب ، ويذله هو والآخرين من أمثاله ، من خلال المراقبة والتعذيب ، إلى أن يصل الفرد إلى «نكران الذات»** (ص ٤٩ - ٥٠) . فلابد من قتل الأفراد ، باعتبارهم كباش فداء للطاغية ، من أجل أن يبدو في مظهر القوى المسيطر . (ص ٥١ / ٥٢) . وسبب كل هذا السلوك من الطغيان الباغي هو : «أن الله تخلى عن هذا الجزء من الكون» (ص ٤٨) - (٢٢ ط / العربية) . وفي موضع تقدم من المسرحية ، أطلعنا **عبد الصبور** على أن المسافر نفسه قد فقد الله حينما هوت المسبحة - ذات المعنى الرمزي - من يده ، «**فتروغ لتسقط بين**

الكرسيين » ، وإذ « **يجتهد أن ينقذها** » ينقطع خيطها وتتناثر حباتها و « **تتساقط فوق حديد الأرضية** » (ص ١٩) — (ص ٧ ط/ العربية) .. إن الخيط المقطوع يمكن أن يمثل الإيمان المنكسر والقانون الأخلاقى المتحطم ، وأن تمثل الحبات المتناثرة ، النسبية الأخلاقية للعالم الحديث ، حيث يندفع الجميع مشتتين متفرقين كل منهم فى طريق دون دليل ولا وازع أخلاق ، محرومين من هدف للحياة .

إن **لعبد الصبور** ما يبرر له تماما إعلانه فى تذييله أن « **إيونسكو ماثل هنا** » فى مسرحية « **مسافر ليل** » ، فإن حدسه البديهى عن حالة الإنسان ، باعتبارها حالة من العبودية للطغاة ، كحدس « **إيونسكى** » **بشكل كامل . إنه ، بكلمات إيونسكو** نفسه : « **لقد اعتقدت — فى مناسبات عدة — أن واجبى هو أن أصر على الخطرين اللذين يهددان حياة العقل وحياة المسرح بوجه خاص : بلادة البورجوازى من جانب ، وطغيان الأنظمة والحركات السياسية من جانب آخر ..** »[١٢] ولا يملك **إيونسكو** أى قدر من الصبر إزاء الإيديولوجيات السياسية واستغلالها اللغة .

« لقد وقع تاريخ العالم بأسره تحت حكم تلك الأشكال من الحنين وأنواع القلق ، التى لا يفعل العمل السياسى إزاءها أكثر من أن يعكسها ويفسرها ، بشكل غير دقيق تماما . لم يكن فى وسع أى مجتمع أن يمحو حزن الإنسان ، ولا يستطيع أى نظام سياسى أن يخلصنا من ألم العيش ، ولا من خوفنا من الموت ، وتعطشنا إلى المطلق . إن الظرف الإنسانى هو الذى يوجه الظرف الاجتماعى ، وليس العكس .. إن الضائعين الذين يفقدون إنسانيتهم هم بالتحديد : المتكيف الممتثل ، والبورجوازى الصغير ، وإيديولوجى **كل مجتمع** . وإذا كان هناك شئ يحتاج لأن يمحى غموضه فهو إيديولوجياتنا التى تقدم حلولا جاهزة (يسرع التاريخ بتخطيها ودحضها) ، **ولغة تتحجر حالما تشكلت** . إن تلك الإيديولوجيات هى ما يجب إعادة فحصه باستمرار فى ضوء أحلامنا وأنواع قلقنا . ولا بد من تفتيت لغاتها المتحجرة دون هوادة من أجل أن نعثر على النسغ الحى الجارى تحتها »[١٣] .

ويعزو إيونسكو اغترابه ، وإحساسه بأنه قد استلب من المجتمع إلى تجربته فى الخدمة العسكرية ، حيث ازدراه رقيبه ، وعامله باحتقار لأسباب تافهة ، يعزو ذلك الاغتراب إلى عمله كموظف كتابى ، حيث أحس بأنه « **شئ أكبر** » من موظف كتابى . ويقول : « حينما يجد المرء الوظائف الاجتماعية ، فإنه يجد الاستلاب (حيث إن المجتمع منظمة من الوظائف) . ذلك أن الإنسان — مرة أخرى — ليس مجرد وظيفة اجتماعية . » **وإذ ينزع من الناس شخصياتهم الاجتماعية ، فإنهم يصبحون جميعا متشابهين** . « **وفى هذه اللحظة يتطابق مع كل من هو جنرالى أو رئيسى . ونحن ، إنما فى عزلتنا . نستطيع أن نتوحد جميعا من جديد . وهذا هو السبب الذى يجعل مجتمعنا يفوق جهازنا الاجتماعى الآلى ويتجاوزه .** »[١٤]

وفى مسرحية **صلاح عبد الصبور** ، تفرق الوظيفة الاجتماعية بين المسافر والكمسارى . فالمسافر صاحب حرفة — أو **حرفى** (ص ٣٢ — ٣٣) . الأمر الذى يعنى أنه قد تعلم شيئا ، وأنه كان يتلق التدريب عليه فى طفولته . ولكن والدى الكمسارى « **لم يهتما** » ابدا بتدريبه على حرفة ما ، ومع ذلك ، فإنه بوصفه « **كمساريا** » يملك سلطة ورتبة أكثر أهمية . والسلطة والرتبة يقهران الجماهير ، وذلك هو هدف الكمسارى الطاغية .

إن المتفرج ليعجب من السبب الذى يجعل المسافر خاضعا كل هذا الخضوع ولا يحاول أن يردع الكمسارى العدوانى ، طالما أن الخضوع والنضال كليهما يؤديان فى النهاية إلى الموت . لقد كان هذا هو المعنى الذى أرادت نقله مسرحية **إيونسكو** المناهضة للأنظمة الشمولية : **الخرتيت** **Rhinocéros** (عام ١٩٦٠) .

« **إن المعنى الذى تهدف المسرحية إلى إبلاغه هو عبثية التحدى بقدر متساو مع عبثية الامتثال ، وهى مأساة صاحب النزوع الفردى الذى لا يستطيع أن ينضم إلى الحشد السعيد المكون من أناس أقل حساسية** »[١٥] .

إن المسافر / الضحية ، مثله فى ذلك مثل « **بيرينجر** » فى مسرحية **إيونسكو** « **القاتل** » ، الذى يستسلم لسكين القاتل فى نهاية المسرحية ، يستسلم أيضا لخنجر الكمسارى / الطاغية فى اعتراف نهائى باستحالة تجنب الموت الذى كان يترصد حياته الحزينة . ومثلما أراد **إيونسكو** من شخصياته أن تعرض « ما تعنيه تجربة حضور الموت » فى مسرحية « **القاتل** »[١٦] ، كذلك أراد **عبد الصبور** أن يعرض المسافر/ الضحية تجربة حضور الموت على طول طريقه المظلم عبر ليل الحياة .

إن الخوف لينضح متقصدا من حوار مسرحية **عبد الصبور** (مثلا ص ٢٣/ ٢٤) وإنه لخوف كل إنسان من الموت .

ولكن كتاب مسرح العبث لا يتركون المتفرجين فى حالة من اليأس حينما يدفعونهم للوقوف وجها لوجه مع الحقائق القائلة بأن العالم الحديث قد فقد المبدأ الذى يوحده ويجمع أطرافه . وأنه من المستحيل تجنب الطغاة والموت . ولكن هؤلاء الكتاب أيضا لا يقدمون حلولا مثل تلك التى تقدمها المسرحية المتقنة الصنع ، ذلك لأن على كل فرد أن يعثر على طريقه الخاص للخروج من عزلته ويأسه . ومع ذلك فإن مسرح العبث يستخدم طرقا فنية كوميدية لكى يتيح للمتفرجين ما يسفر عنه الضحك من تخفف وتحرر . فعن طريق تقديم شخصيات غبية تتصرف بأساليب جنونية لا يستطيع المتفرجون أن يشعروا بالتماثل معها ، وعن طريق تقديم أحداث غامضة ، لم يدفع إليها دافع ما ، وغير معقولة عند الوهلة الأولى . فإن التأثير الكلى تأثير فكه يؤدى الى الضحك »[١٧] .

« ..إنه إذ تنتزع عنه أوهامه ومخاوفه وأنواع قلقه التى يحسها بشكل غامض ، فإنه يستطيع أن يواجه هذا الموقف بوعى . بدلا من أن يشعر به شعورا غامضا تحت سطح التعبيرات الملطفة والأوهام المتفائلة . وعن طريق رؤيته لكل ما يقلقه متشكلا محددا فإنه يستطيع أن يحرر نفسه منها . هذه هى طبيعة كل فكاهة يصدرها من يقف تحت المشنقة . وكل فكاهة سوداء فى الأدب العالمى ، التى يعد مسرح العبث آخر أمثالها . »[١٨]

ويصف **عبد الصبور** مسرحية «**مسافر ليل**» **بأنها** «**كوميديا سوداء**» ، ويستخدم بنجاح كثيرا من الطرق الفنية للفن الكوميدى التى استخدمها إيونسكو فى مسرحية «**المغنية الصلعاء**» ، والتى أفردها وحددها **آلان باسكى** **Alain Basquet** ، فى كتابه «**أنواع الكوميديا**» .[١٩] إنه يستخدم فقدان هوية الشخصية فى السطور الأولى من المسرحية ، حينما يتضح أن بطاقة هوية المسافر بيضاء خالية من أى علامة . وهو يستخدم تكرار الكلمات ، والعبارات ، وجمل بأكملها على طول المسرحية (ص٢٥ ، ٢٧ ، ٣٧ ، ٤٥ ، ٤٩ ، ٥٥) .

وهناك تقطع ، وعدم استمرارية فى الحوار ، ومنطق مغلوط حينما يستنتج الكمسارى / الطاغية أن بطاقة الهوية البيضاء لا يمكن إلا أن تكون بطاقة الله ، وأن المسافر/ الضحية لا بد قد سرقها من الله (ص٣٧/ ٣٨) . وليس فى المسرحية تتابع متسلسل للأحداث ، وإنما كثافة «**إيونسكية**» من التوتر النفسى ، مع انطلاق الكمسارى عبر تحولاته من : «.. **نـظـامى مسئـول ، وثلاثى السترة**» ص ٣٦ (ص ٢٧ ط /العربية) إلى «**عشرى السترة نفسه**» ص ٤٠ (ص ٣٣ ط/العربية) ، أى رئيسه ، الطاغية . وهو يتحول هذا التحول بأن يفك أزرارستراته اللامعة الواحدة بعد الأخرى أمام المتفرجين ، فيفقد بذلك وحدة الشخصية . وهو مدرب تدريباً جيدا على ما يتمتع صاحب مرتبة عشرى السترة به من لا منطقية ، وحديث ذى وجهين ، فكان مهيئاً بذلك لأن يشغل منصبه : «**علمهم الديمقراطية ، حتى ولو اضطررت إلى قتلهم جميعا**» ص ٣٦ ــ (٢٨ من ط/ العربية) .

إن استخدام **عبد الصبور** الفكاهى لتكاثر السترات فى هذه المسرحية يوحى بأنه ربما قد يكون قد استجاب لما كتبه تينان ساخرا : «إن حجرات حفظ المعاطف فى غالبية مسارح لندن ليست أكثر من حفرة فى الجدار ؛ خزائن يحتل كلا منها خمسمائة معطف وإنسان واحد . ومن المدهش أن إيونسكو لم يكتب مسرحية عن هذه الحجرات .»[٢٠] ومن الواضح إن تينان كان يشير إلى تكاثر الكراسى فى مسرحية **إيونسكو** «**الكراسى**» وإلى تكاثر الأثاث فى مسرحيته «الساكن الجديد» . وربما كان من الممكن استخدام كلمة «**السترات**» كعنوان بديل لمسرحية «**مسافر ليل**» بطريقة **إيونسكو** فى وضع عناوين بديلة لمسرحياته .

ويستخدم **عبد الصبور** توالد الأشباه فى أسماء المسافر وأعضاء أسرته : «بل إنى عبده ... أقسم لك ، وأبى عبد الله ، وابنى الأكبر يدعى عابد ، وابنى الأصغر عباد ، واسم الأسرة عبدون» ص ٣٣ (٢٤ ط / العربية) وتبرز ملاحظة فى الطبعة الإنجليزية ، القيمة الرمزية لتلك الأسماء بالنسبة للمسرحية ، طالما أنها تأتى كلها من الفعل العربى ــ الجذر «**عبد**» الذى يعنى «يخدم» ، وهو على علاقة بكلمة أخرى ، هى «**عبد**» التى تعنى «**خادم**» .

ويهدف **عبد الصبور** ــ من أسماء المسافر وأسرته ــ إلى إفهامنا أنهم جميعا عبيد الله ، على الأقل بالأسماء . وتنويعات كلمة «عبد» ليس إلا توريات إلى معنى «**خادم**» أو «**عبد**» حقيق ، مثلما أوضحت الملاحظة . فعبده تعنى «**خادمه**» ،و «**عبد الله**» **تعنى** «**خادم الله**» ؛ **وعابد تعنى** «**رجل يصلى**» ، **وعباد تعنى** «**من أصبح عبد الله**» ، **وعبدون تعنى** «**نحن نصلى لله**» . ولكن مع استمرار المسرحية وتطورها ، يعرف المتفرج أن المسافر وأسرته قد أصبحوا عبيدا ، لا لله وإنما لمخاوفهم الداخلية ، ولقوى خارجية ، من مثل الطغاة .

وتتحقق الفكاهة أيضا من خلال استخدام لغة مفخمة ، مثلما نرى حينما يحاول المسافر / الضحية أن يدخل السرور على قلب الكمسارى الطاغية ، فيخاطبه قائلا : «لا ، وجلالة مجدك ..» ، وذلك حينما يعترض الكمسارى الطاغية على بيت من الشعر يتلوه الضحية ليمتدح به الطاغية فيصفه بأنه :

ولو لم يكن فى كفة غير روحه

لجادبها ، فليتق الله سائله .

ويعترض الطاغية على هذا المعنى ، لأن تخليه عن حياته سوف يؤدى إلى أن «**يختل نظام الكون**» ، ويسأل عمن يكون صاحب هذا الشعر ، ثم يقول : «**هذا يبدو من شعر العائم ؛ شعبان العائم**» . ولهاتين الكلمتين بالعربية دلالات دينية ؛ ولذلك يوضح الطاغية أن مؤلف ذلك البيت من الشعر : «**صحفى فى حاشيتى ، لا يصلح إلا فى هذا الهذر الأجوف ، لكنى أتسلى به .**» ص ٤٢ ، ٤٣ (ص ٣٦ ، ٣٧ ط العربية) . والمعنى أن تسليم المرء الدينى ذاته إلى الله ، هو أمر يدعو للسخرية فى أنظار الطاغية الذى يرى نفسه فى مركز الكون ، حيث يبلغ من الأهمية درجة لا تسمح بأن يحل أحد محله .

وينجح **عبد الصبور فى صياغة** «**مسافر ليل**» بحيث تتفق مع متطلبات أساسية أخرى ــ بالإضافة إلى الفكاهة السوداء ــ من متطلبات مسرح العبث . فشخصيتاه ليستا شخصيتين إنسانيتين بالمعنى الحقيقى ، فإحداهما مرعبة إلى درجة لا تسمح لها بأن تكون حقيقية ، والأخرى بالغة الضعف . وللمسرحية بداية تحكمية ونهاية تحكمية أيضا .

إننا لا نعرف من أين يقدم المسافر ولا إلى أين هو ذاهب ولا لماذا . ولما كانت ذكرياته عن حياته «**باهتة**» لا لون لها ، فمن المحتمل أن أحدا لم يهتم بذلك ، ولا نحن أيضا نهتم به ، لأن هذا الموقف ليس موقفا واقعيا . **إنه موقف أكثر شبها بكابوس من الإكراه بالقوة ، والخوف والقتل . إنه موقف مخيف إلى حد خيالى ، يولد اليأس ويحلو أى وهم متعلق بوضع الإنسان ، حينما يحدد حالته الإنسانية بأنها حالة من العبودية والرق** . وينجح **عبد الصبور** فى تطوير الصورة الشعرية للحقيقة الإنسانية القائلة بأن البشر جميعا يروحون ضحايا للطغاة ، بصرف النظر عما يفعلونه . إن هذا التعبير عن التحرر من الأوهام المتعلقة بالمؤسسات السياسية لصياغة وتشكيل الحقيقة المريرة التى ينبغى على الإنسان أن يتعلم بشكل ما أن يعيش معها . إنه يعبر عن واقع نفسى داخلى من خلال استكشاف أعماق وعى الإنسان الباطنى ، فى أثناء عرضه لحقيقة كونية معاصرة .

ويجرى تطور «**مسافر ليل**» عن طريق تداعى الرموز وليس على أساس المنطق . إن بؤرة الاهتمام هى الصورة الشعرية ، وليس التتابع المتنامى المنطقى للأحداث والحوار .

وتتكشف الصورة الشعرية داخل منظر ثابت (**ستاتيكى**) فى عربة قطار ، حيث الحركة الوحيدة هى وقوف الكمسارى أو جلوسه إلى جوار

المسافر أو فوقه (ص ٣١ ، ٤٠) (ص ٢٢ ، ٣٢ ـ ط/ العربية) . يمسك أو يرمي بطاقة الهوية (ص ٣٧ ، ٣٨) (ص ٢٥ ، ٢٩ العربية) ، وفي النهاية يطعن المسافر بخنجر (ص ٥٣) ـ (ص ٤٩/ العربية) . وغالبية هذه الأفعال يقررها الراوي الذي يرمز إلى الأغلبية الصامته ، والذي يقف جانبا يراقب الأبرياء وهم يعذبون ويقتلون بدلا من أن يشترك ـ فيما يجري أمامه ـ لكي يساعدهم أو لكي يوقف القاتل عما يفعله . إن الراوي ـ الأغلبية ـ خائف هو الآخر ، وهو لذلك صامت ساكن (ص ٥٣) ـ (ص ٤٩/ العربية) ، بل إنه يمكن أن يرغم إرغاما على أن يساعد القاتل خوفا من أسلحته (ص٥٥) ـ (٥٠ ـ ٥١/ العربية) . ويقول **عبد الصبور** : «إن الراوي هو البديل للجوقة التي عرضها المسرح الإغريقي ... وأنا أعتقد أن الراوي شخصية رئيسية من شخصيات مسرحيتي ... إذ أنه يوضح ويعلق ويثير ... أما دوره الرئيسي فهو ممثل لكل من هم خارج المسرح ، الذين لا يقفون فوق المنصة المسرحية .» (ص ٦١ ، ٦٢) ـ (ص ٥٧ ـ ٥٨/ العربية) .

وتدفع الصورة الشعرية إلى الحياة عن طريق رموز مركبة ، ملتبسة وغامضة ، ومتعددة الأبعاد ؛ فإن **عشرى السترة** على سبيل المثال ، ديكتاتور ، وإله ، وممثل للاتهام ، وقاض ، مثل «الشريف» أو المأمور الأمريكي (ص ٣٨ ،ص ٣١/ العربية) . وهو يغير اسمه ، وسترته ـ شخصيته أو هويته ـ لكي تتناسب مع الموقف . وهويتهم ضحاياه بشكل ملتبس وغامض ، بجرائم (قتل الله) ، ومع ذلك فإنه هو المجرم الحقيقي (إذ يحتل مكان الله) . والسترات التي يرتديها كاكية اللون (صفراء بنية ، وليست **صفراء** ، **طبقا لما يقوله الدكتور سرحان ـ ص ١٠) وهو لون الثياب العسكرية** ، «لون الداء» (ص ٣١) ـ **٢٢** / العربية) . وترمز بطاقة الهوية إلى الشمول المطلق للنظام الشمولي . فعلى كل شخص أن يحمل بطاقة هوية حتى يكون متأكدا من أنه يعرف من هو ، وحتى يستطيع الطاغية أن يفحصها ويتثبت منها ، وأن يظل قادرا على اقتفاء أثر ضحاياه . فليست هناك حركة حرة ؛ فعلى المرء أن يسجل نفسه ، وأن يبرز بطاقة هويته حيثما ذهب . ويجلس الطاغية فوق المسافر لكي يرمز إلى قوة الطغيان وسطوته ، ليس فقط على الناس ، بل على القانون أيضا . (٤٠) (٣٢ ـ ٣٣ / العربية) . وتتحدث أسلحة التعذيب عن نفسها (ص ٢٢) ـ (ص ١١ / العربية) . وفي النهاية ينهي الخنجر بإيحاءاته الجنسية ـ مثل السكين ـ حياة الضحية ، وينهي المسرحية (ص ٥٤) . (ص ٤٨ /العربية) ، ولكنها لا تختتم ، لأن «**الجسد الثقيل**» ، أي الإثم ، سيكون واجبا أن يحمله كل من الطاغية والراوي ، الأغلبية الصامته (٥٤ ـ ٥٥) ـ (ص ٥٠ ـ ٥١ /العربية) .

والخلاصة ، أننا قد رأينا في التحليل السابق ، أن **صلاح عبد الصبور** قد نجح بالتأكيد في كتابة مسرحية تستخدم تقاليد مسرح العبث فيما تعبر عن أفكار «**إيونسكية**» ، وهو ما قرر أنه كان يريده . فإذا استخدمنا «**معايير الحكم**» التي تحدث عنها إسلين ، لحق علينا أن نقول إن «**مسافر ليل**» **تحتل مكانة رفيعة في المعيار النقدي ، بالنسبة لمسرحية تتدرج ضمن تراث مسرح العبث** .[٢١] **وتتجلى في المسرحية قدرة إيحائية قوية ، وأصالة ابتكار ، كما تتجلى حقيقة نفسية معينة في صورها الشعرية السائدة** : **غياب قوة الله من العالم** ، **وحضور الموت الأبدي** ، **وسقوط الإنسان ضحية للطغاة** . وإن الصور الرمزية لصادقة مركبة ، عالمية وعميقة . إن مسرحية **عبد الصبور** ، ذات الفصل الواحد (وهو الشكل الذي فضله **إيونسكو** لأنه : «يمكن أن يتطور دون انقطاع»[٢٢] قد ثبت على ابتكارها الأصيل من البداية إلى النهاية ، ويتكثف الخوف إلى أن يبلغ ذروته في الموت عند نهاية المسرحية . ويكشف هذا عن مهارة **عبد الصبور** ككاتب مسرحي . وإننا لنرى نوعا من الحقيقة والصدق في الصور التي يستخدمها لكي يكشف بأمانة ودون خوف الحقائق الأساسية للحالة الإنسانية . وتتمتع الصور بما يكفي من التجريد والغموض لكي تسمح للمؤلف بأن يستبق حياته في العالم المأساوي الذي يعبر عنه . ولسوء الحظ ، فإن **صلاح عبد الصبور** قد اختاره ربه في ربيع الحياة ، دون أن يزيد سنه على الخمسين ، في الرابع عشر من أغسطس عام ١٩٨١ . لقد رحل ، ولكن آراءه حول حالة الإنسانية تبقى حية في صوره الشعرية الغزيرة .

• **هوامش :**

(1) Salah Abdul Saboor, **Night Traveler**, Arab Republic of Egypt. Ministry of Culture, Foreign Cultural Relations, **PRISM**. Supplement Series X, (Cairo. Egypt: Dept. of International Organizations and Information Service,

وفي الترجمة ، أشرنا إلى الصفحات في طبعة ثالثة للمسرحية ، الصادرة عام ١٩٨١ ، عن دار الشروق ، القاهرة .

(2) Samir Sarhan, Ph. D., Professor of English, Cairo University.

(3) Martin Esslin, **The Theatre of the Absurd**, (Woodstock, New York: The Overlook Press, 1973) Revised Updated Edition, p. 117, hereafter cited as Esslin, TA.

(4) Ionesco, «Le point du départ«, **Cahiers des Quatre Saisons**, Paris, No. 1, August, 1955. In Esslin TA, p. 115.

(5) Ionesco, **Combat**, December, 1961, in **Notes and Counter Notes: Writings on The Theatre**, Eugène Ionesco, Translated from the French by Donald Watson (New York: Grove Press, Inc. 1964) p. 255, herafter cited as **naca**.

(6) Kenneth Tynan, **Curtains** (New York: Atheneum, 1961), p. 410 (1958); p. 421 (1959).

(7) Ionesco, Second reply to Kenneth Tynan, «Hearts Are Not Worn on the Sleeve, «republished in **Cahiers des Saisons**, Winter 1959. In NACN, p. 106.

(8) Esslin, TA, p. 163.

(9) Ionesco, quoted by Towarnicki, «Des **Chaises** vides... à Broadway»; Paris: **Spectacles**, No. 2, July 1958, in Esslin, TA, p. 164.

(10) Nietsche, **Also Sprach Zarathustra**, in **Werke**, Vol. II (Munich: Hanser, 1955), p. 279, in Esslin, TA, p. 350.

(11) Esslin, TA, p. 350-51.

(12) Ionesco, Lecture given at the sorbonne in March 1960 under the auspices of the «Maison des Lettres». In NACN, p. 81-2.

(13) Ionesco, reply to kenneth Tynan, «The Playwright's Role». InNACN, pp. 91-2.

(14) Ionesco, NACN, pp. 107-8.

(15) Esslin, TA, p. 151.

(16) Esslin, TA, p. 160.

(17) Esslin, TA, p. 362.

(18) Esslin, TA, p. 364.

مسرح صلاح عبد الصبور

ثلاثة من الدارسين

نعيم عطية

فى مؤلفه «استدعاء الشخصيات التراثية فى الشعر العربى المعاصر» (١٩٨١) يتصدى الدكتور على عشرى زايد لدراسة «الموروث الصوفى» وما بين «التجربة الشعرية» و«التجربة الصوفية» من صلات دفينة ووثيقة. فيقول: «كان التراث الصوفى واحدا من أهم المصادر التراثية التى استمد منها شاعرنا المعاصر شخصيات وأصواتا يعبر من خلالها عن أبعاد من تجربته بشتى جوانبها الفكرية والروحية. وحتى السياسية والاجتماعية. وليس غريبا أن يعبر شاعرنا المعاصر عن بعض أبعاد تجربته من خلال أصوات صوفية، فالصلة بين التجربة الشعرية ـ خصوصا فى صورتها الحديثة التى يغلب عليها الطابع السريالى ـ وبين التجربة الصوفية جد وثيقة. وتتجلى هذه الصلة أوضح ما تتجلى فى ميل كل من الشاعر الحديث والصوفى إلى الاتحاد بالوجود والامتزاج به».

ويبرز الدكتور على عشرى زايد مبلغ تأثر صلاح عبد الصبور بما كتبه المستشرق الفرنسى لوى ماسينيون عن «الحلاج وآلامه». وهذا التأثر لا ينكره صلاح عبد الصبور. بل يعترف به صراحة فى تذييله لمسرحيته «مأساة الحلاج». وقد حاول ماسينيون فى دراسته لشخصية الحلاج شهيد التصوف الإسلامى أن يوضح بعدين رئيسيين فى فكر الحلاج: أولهما أن لا خلاص بغير ألم، فالألم سبيل الخلاص. ومن هنا ينبت نبل الألم، ومن هنا نفهم كيف يستعذبه من وهبوا أنفسهم لخير البشرية. فالألم فداء، وبهذا الفداء يرقى الصوفى الدرجات إلى الله. وربما كانت آلام السيد المسيح على الصليب فى ذهن الحلاج وسط آلامه قد أكسبت أسطورة موته هالة من الجلال النادر. وقد تجلت فكرة الفداء فى مسرحية صلاح عبد الصبور بوضوح، فمقتل الحلاج لم يكن هباء، ولم يكن عملا انتحاريا، بل كان من أجل أن تدب الحياة فى شجرة جديبة، فتطول الأغصان، «مثمرة تكون فى مجاعة الزمان. خضراء تعطى دون موعد. بلا أوان».

أما البعد الثانى الذى ألمح إليه ماسينيون ـ وهو بعد لا يخفى على من يتأمل جهاد الحلاج الذى أوصله إلى الموت ـ فهو البعد السياسى لمحنة الحلاج. وقد كشف التاريخ فيما بعد عن أن السبب الحقيقى وراء صلب هذا الصوفى ليس عقيدته. مهما بلغ تطرفها. بل هو موقفه من السلطة، ونيتها المبيتة على البطش به. ويرى الدكتور على عشرى زايد فى مؤلفه الذى سلفت الإشارة إليه (ص ١٤٥) أن البعد السياسى لمحنة الحلاج من المحاور الأساسية لمسرحية صلاح عبد الصبور، «حيث حاول الشاعر فى المسرحية أن يصور ـ من خلال الحلاج ـ موقف صاحب الكلمة من المجتمع ومن السلطة». ويسترشد فى ذلك بقول الشاعر نفسه فى كتابه «حياتى فى الشعر» (ص ١١٩ و ١٢٠): «كان عذاب الحلاج طرحا لعذاب المفكرين فى معظم المجتمعات الحديثة، وحيرتهم بين السيف والكلمة، بعد أن يرفضوا أن يكون خلاصهم الشخصى. باطراح مشكلات الكون والإنسان عن كواهلهم، هو غايتهم، وبعد أن يؤثروا أن يحملوا عبء الإنسانية على كواهلهم».

ويمضى الدكتور على عشرى زايد فى مؤلفه (ص ٣٣١ وما بعدها) فيسجل جرأة الشاعر على تحوير بعض الأحداث التاريخية التى تناولها مسرحيته، وعلى تحميلها دلالات وقضايا معاصرة، «فإن الشاعر يعترف بأنه أراد من خلالها أن يعبر عن قضية معاصرة، وهى قضية التزام صاحب الكلمة نحو أمته ونحو مجتمعه. وإن كان الحلاج قد تمزق فى المسرحية بين البعد الاجتماعى والبعد الصوفى. إلا أنه ـ مهما كان من تمزق شخصية الحلاج فنيا فى المسرحية بين الرؤيا الاجتماعية والرؤيا الصوفية ـ فقد ظلت قضية المسرحية الحقيقية هى تضحية صاحب الرأى وصاحب الكلمة فى سبيل رأيه وكلمته، وإحساسه بأن فى قتله حياة لكلمته وخلودا لها» (ص ٣٣٢ ـ ٣٣٣).

وإذا كان الدكتور على عشرى زايد يحدد قضية المسرحية الحقيقية على هذا النحو فإنه يستطرد بعد ذلك فيشير إلى أنه ، إلى جوار هذا المضمون العام ، هناك بعض الدلالات الجزئية التى حاول صلاح عبد الصبور أن يسقطها على بعض المواقف فى المسرحية . ومن ذلك تصويره لجو الإرهاب الذى يفرض على الناس ستارا من الصمت . ومن ذلك أيضا إدانته سيطرة السلطة التنفيذية فى بعض الأحيان على القضاة ، وتسخيرهم ليصبحوا سيفا تفتك بمعارضيها به . ومن ذلك أيضا إدانته حرص الدكتاتورية المعاصرة على تجميع كل السلطات فى قبضتها فى حين أن ميزان العدل وسيفه ، لا يجتمعان بكف واحدة . » .

– ٢ –

ويتساءل الدكتور **سامى منير حسين عامر** ، فى الجزء الثانى من كتابه «**المسرح المصرى بعد الحرب العالمية الثانية ، بين الفن والنقد السياسى والاجتماعى** (٤٥ – ١٩٧٠) » ، الصادر فى عام ١٩٧٨ – يتساءل عن السبب فى اختيار **صلاح عبد الصبور** شخصية الحلاج ليبنى عليها رؤيته المسرحية المعاصرة ، ويجد أن سبب ذلك هو ما فى حياة الحلاج من استشهاد بطولى احتجاجا على مفاسد عصره . وهذا الاستشهاد من أجل الخير والعدل هو قيمة إنسانية على مر العصور باقية .

«**إن أخطر ما تتميز به حياة الحلاج أنه لم يقف عند حدود الاستبطان الذاتى والمجاهدات الروحية للحد من شهوات النفس والوصول إلى نور الحق بالحرمان والمحبة ، وإنما حرص أن ينزل إلى دنيا الناس فلا ينعزل عنها ، بل ويسعى لإشاعة النور فى الأرض حربا ضد المفاسد والمظالم من أجل الإنسان ؛ فالكون مملوء بالشر . نزل الحلاج يحتك بالعامة ، ويتصل ببعض وجوه الأمة ، فى محاولة شجاعة يريد بها إصلاح واقع عصره مهما عرضه ذلك لخلافات مع جماعته الصوفية (السلبية) ، ومهما ألصق به من اتهامات لا تنتهى من فقهاء عصره ، فكان سلاح الحلاج فى وجه ذلك كله هو الكلمة . إن كلمة الحلاج كان لابد لها من فعل وتنفيذ ، ولهذا ليس أمام صاحب هذه الكلمة الملتزمة إلا أن يجابه قدره بالتضحية النبيلة ، والاستشهاد الشريف** » .

ماذا يريد الحلاج أن يفعل بالكلمات ؟ أن يطهر العالم من الشر ، بأن تصبح كلماته فعلا وعملا وتحققا وقدراً . ولكن كيف يتأتى ذلك «فى عصر ملتاث ، قاس وضنين» ؟ يعرف الحلاج ابتداءً مبلغ صعوبة هذه المهمة ، ولكنه – مثل دون كيشوت – لا يرضى بالنكوص أو الهروب أو التراجع ، « لأنه كمثقف يضنيه الفكر ، لابد أن ينفث ما بنفسه لإنارة سبيل العامة » . فإذا ما نفث ما بنفسه وتحدث فى ساحة من ساحات بغداد عن « القحط » الذى « يسبب الفاقة وينشر الرذيلة » ، اصطدم بالشرطة ، وإذا اصطدم بالشرطة لقول مثل هذا ، فقد اعتبر قوله تعريضا بالسلطة فى أمر ترهب السلطة أن تلغ فيه الألسنة وتلوكه ، بل ولا تسمح أن يقترب منه أحد ولو بكلمة . فإذا قال مثل هذه الكلمة ، لم تَرُقْ للشرطة . فلابد للسلطة من أن تنزل الموت بقائل تلك الكلمة . ولهذا قسم **صلاح عبد الصبور** مسرحيته إلى فصلين : الأول أطلق عليه «**الكلمة**» ، وأطلق على الثانى «**الموت**» .

ولكن قبل أن يهرع «**الموت**» إلى صاحب «**الكلمة**» فلنر ما إذا كانت الكلمة تفيد من قيلت لهم . إن السجين الثانى ، الذى يلتقى به الحلاج فى سجنه ، مر بتجربة «**الكلمة**» **فلم تصلح** . ويقول فى هذا المقام للحلاج الذى يحدثه عن العدل : «**أقوال طيبة ، لكن لا تصنع شيئا .. هل تصلحهم كلماتك ؟** » . ومع ذلك لا يتعظ الحلاج بما يقوله له السجين الثانى ، الذى تحول إلى مناضل عنيف لا يعرف قلبه الرحمة . ويصر الحلاج على مواجهة السلطة الباطشة بأن يتنزل إلى الناس بكلماته . وهذا الموقف – على الرغم من إيجابيته إذا قورن بمواقف سائر المتصوفين من ذوى الخرقة – يعتبره السجين الثانى موقفا سلبيا ؛ فقد كان من قبل مثاليًا حالما ، يودع «الكلمة» أمله فى الخلاص ، لكن أمله خاب ، فدفعه ذلك إلى التطرف وتلمس الخلاص بحد السيف .

ويرى الدكتور **سامى عامر أن صلاح عبد الصبور** ، باختياره للحلاج بطلا ، إنما يفصح عن تفضيله «**للبطل المهزوم**» . ويزعم الدكتور **سامى عامر** أن الحلاج قد أصيب فى السجن بحالة من الارتداد غير مبررة دراميا ، ولكنه يعود فيرى أن هذه الحالة التى يشوبها التردد والانكسار سببها الخفى «**هو خوف الحلاج من مجابهة السلطة بالسيف**» (ص ٤١١ و ٤١٣) . إن القتل والتنكيل هما ما يخيف الحلاج من اتباع طريق الثورة الإيجابية ضد السلطة الباطشة . **لقد كسر صلاح عبد الصبور** – فى نظر الدكتور **سامى عامر** – **شخصية الحلاج الذى أودع فيه** – وهذا رأى الدكتور **سامى عامر** أيضا – بعضا من نفسه ، وأظهرها وكأنها عاجزة أمام السلطة . ولا ينقذ الحلاج من عجزه إلا دخول الحارس يطلبه للمثول أمام المحكمة . ويبتهج الحلاج لذلك ، فقد اختار له الله . ومن ثم تبدو شخصية الحلاج – **فى نظر الدكتور سامى عامر** – شخصية قدرية ، ترتضى ما اختاره الله لها ، **ولو لم يكن هذا ما شاءته** هى أصلا . وفى هذا الموضع يحتاج الأمر إلى وقفة طويلة لمجادلة الدكتور عامر فى آرائه . فالصوفية ليست قدرية . بل هى اختيار حق ، بأن يرتضى الصوفى مشيئة الله مشيئةً له ، وذلك لا عن إرغام أو قهر ، بل عن مطلق اختياره وبكامل رضاه . وبذلك تتلاقى إرادة الخالق والمخلوق ، لا على أن هذا التلاقى مجرد حدث مادى ، بل على أن الحرية هى ارتضاء الخير والصواب . ولانعتقد من ناحية أخرى أن شخصية الحلاج قد شابها انكسار ما . بل كل ما هنالك هو أن الشخصية التراجيدية الحقة لا تبدو لنا كسهم منطلق فى خط لا انحناء فيه من أول المسرحية إلى آخرها . بل إن الجانب الإنسانى فى البطل هو ما يُبين عن تردده وتخبطه اللذين لا يلبث أن يتغلب عليهما . سواء عن طريق التدبر أو الإلهام . ثم يمضى فى طريقه إلى الذروة ثم إننا ننبه إلى أنه من الخطأ والإجحاف للنص المسرحى ولمؤلفه على السواء . أن يربط الباحث بين النص والمؤلف ربطا من النوع الذى أقدم عليه الدكتور **سامى عامر** ؛ لأنه ليس ثمة ما يسند هذا القول بأن **صلاح عبد الصبور** هو الحلاج أو السجين الثانى أو أى شخصية من شخصيات مأساة الحلاج .

فالمسرحية تحمل هموم الحلاج وإنْ عبر عنها **صلاح عبد الصبور** ، وإلا لكان الممثل هو الشخصية التى يمثلها ، **ولا ختلط الأمر اختلاطاً** فى غير صالح الفن أو الفنان وعندما يحدثنا الدكتور **سامى عامر** عن المحكمة

التى حوكم أمامها الحلاج ، وكيف أن تشكيلها قد تضمن رئيسا منحازا للسلطة ، وعضوا يمالئ هذا الرئيس ، وعضوا هو مثال النزاهة ، يبين لنا أن النحو الذى جرت عليه محاكمة الحلاج ، والنهاية المبيتة التى انتهت إليها ، تصور العصر الذى احتوى الحلاج وكفاحه من أجل الكلمة . ولا شك أن صورة هذا العصر تتكرر بلا نهاية ، باختلاف الأزمان والمجتمعات وهذا ما يجعل – فى نظرنا – لحظة تاريخية محدودة قادرة على أن تتعدى أطرها الضيقة ، لتخاطب الضمائر والقلوب فى كل زمان ومكان . وعلى الرغم من أن **«مأساة الحلاج»** مسرحية استقت موضوعها من التاريخ ، فإنها ليست مسرحية تاريخية ، ولم يقصد كاتبها أن تكون كذلك . ومن هنا جاءت دلالتها **«الرمزية»** ؛ **فهى** تخاطب الإنسانية جمعاء وتدين القهر والظلم ، أمس واليوم وغدا . فخشبة مسرح **«مأساة الحلاج»** ليست التاريخ بل **«ضمير الإنسان»** الذى لا يبلى بمرور الزمان . وفى هذه المأساة يطرح **صلاح عبد الصبور** قضية خلاص المثقف الذى يعانى حيرة مدمرة إزاء كثير من ظواهر عصره الأسود .

وفى مقام بحث **«مأساة الحلاج»** من حيث الشكل ، يتساءل الدكتور **سامى عامر** : **أين المأساة الحلاجية التى حاول صلاح عبد الصبور رسمها** ؟ (ص ٤٢١) ويسعى الباحث إلى الكشف عنها ، وذلك من خلال **«نوعية الصراع فى المسرحية ، والوقوف على وظيفته فى توليد الحركة الدرامية على المسرح ، سواء أكانت حركة خارجية بين الشخصيات ، أم حركة داخلية تجرى داخل النفوس»** ؛ فليس أقدر من ذلك – فى نظره – على كشف دخيلة العمل المسرحى . ويجد الدكتور **سامى عامر** هذا الصراع المحورى فى **«الصراع الإنسانى بين الكلمة والفعل ؛ بين الحرية والالتزام»** . أما خطيئة هذا البطل التراجيدى فهى أنه لم يستطع أن يرفع السيف **«فقنع بالكلمات التى كان يرجو لها أن تكون فعالة»** وهذا الكسر فى شخصية الحلاج مرده إلى انشطارها فنيا إلى شخصيتين متمايزتين ، هما الحلاج متحدثا والحلاج فعالا . وينسج هذا الانشطار بعد ذلك الطريق إلى إظهار **«سلبية الحلاج»** ، فتبدو فكرة **«البطل السلبى»** الذى ليس كله على المستوى الفنى سوءا ؛ فهذه السلبية قد تكون ذات هدف بعيد ؛ إنها بمثابة القطب الكهربى السالب ، الذى يكون مع جمهور المشاهدين الشرارة الكهربائية ، ويثير فيهم الرغبة فى التغيير . (ص ٤٢٤) وهذا ما علمتنا إياه شخصيات تشيكوف التى تمضى تئن بهمومها دون أن تأتى فعلا تغير به من أوضاعها ومن مبعث تلك الهموم ، ومع ذلك فهى فى النهاية تثير لدى المتفرج إحساسا قويا بالرغبة فى التغيير والتمرد على الأوضاع المعادلة لأوضاع أولئك الأبطال السلبيين الشكائين . ذلك أن «المهزلة الإنسانية الدامية» ، التى «هم وقودها» ، لا يمكن أن تمضى إلى مالا نهاية . وفى هذا يقول **صلاح عبد الصبور** فى قصيدته الطويلة **«أقول لكم»** : «.... **وأن القلب إن غمغم ، وأن الحلق إن همهم ، وأن الريح إن نقلت ، فقد فعلت ، فقد فعلت** .»

وإذا كان **صلاح عبد الصبور** يجاهر بأن تأثره الأول كان بنبع التراجيديا الصافى ، يعنى المسرح الإغريقى ، **فهل حلاجه بطل** تراجيدى ؟ يقول **صلاح عبد الصبور إن «مأساة الحلاج» «بطل وسقطته ، والسقطة سقطة تراجيدية ، نتيجة لخطأ لم يرتكبه البطل ، ولكنه فى تركيبه ، وباعث الخطأ هو الغرور وعدم التوسط»** . **ولكن ما سقطة الحلاج إذن ؟ إنه «البوح بعلاقته الحميمة بالله ، وباعثه هو الزهو بما نال»** . صلاح عبد الصبور – حياتى فى الشعر – ص ١١٨ و ١١٩) .

على أن الدكتور **سامى عامر** (ص ٤٣١) يرى أننا لم نحس بمراحل تدرج السقطة التراجيدية للحلاج ؛ فصلاح عبد الصبور لم يعمق إحساسنا بتلك المراحل فى تطور أزمة البطل حتى يمكن أن تصل المسرحية إلى أزمة أو ذروة تحتاج إلى حل . ويذهب الدكتور **سامى عامر** (ص ٤٣٢) إلى أن صلاح عبد الصبور قد خرج بمسرحيته على المفاهيم الإغريقية ، إلى ما يمكن أن يقترب من المسرح التسجيلى أو البرختى . وربما كان ذلك تأثرا من جانب صلاح عبد الصبور بشاعره الأوربى المفضل **ت . س . إليوت** ، صاحب مسرحية **«جريمة قتل فى الكاتدرائية»** ، التى تشبه بعض الشئ **«مأساة الحلاج»** . ولكن يمكن أن نذكر فى هذا المقام – ردا على الدكتور **سامى عامر** – أن ثمة مسرحيات إغريقية اقتربت من الجوهر الدرامى لمأساة الحلاج ، ومنها مسرحيتا **«بروميثيوس مقيدا»** و **«بروميثيوس طليقا»** .

على أننا نقرر أيضا أن **«مأساة الحلاج»** ليست أفضل أعمال صلاح عبد الصبور المسرحية ، وأنه إذا كانت قد خفت فيها الحركة الدرامية ، وغلب الغناء الشعرى ، فقد كانت هذه المسرحية أولى أعمال شاعر يتلمس طريقه إلى المسرح ، وقد تطور هذا الشاعر ككاتب مسرحى ، وقدم بعد ذلك أعمالا مسرحية أقوى بناء وأمتن حبكة ، اتجه فيها الحوار إلى أن يكون لغة مسرحية بحتا وليس مجرد أشعار ينطق بها الأبطال . وبذلك تخلص **صلاح عبد الصبور** من غنائية المسرحية الشعرية كما بدأها **أحمد شوقى** .

– ٣ –

ويمضى الدكتور **سامى عامر** فى الجزء الثانى من مؤلفه الذى سلفت الإشارة إليه ، إلى معالجة سائر أعمال صلاح عبد الصبور المسرحية . وهو يطلق على عطاء الشاعر هذا صفات تبرز من بينها صفة **«المسرح الفكرى»** وصفة **«المسرح الرمزى»** وصفة **«المسرح اللامعقولى»** . ثم يطلق الدكتور سامى عامر القول بعد ذلك ، فيصف مسرحيات صلاح عبد الصبور اللاحقة على **«مأساة الحلاج»** وهى : **«مسافر ليل»** (١٩٦٩) و **«الأميرة تنتظر»** (١٩٧٠) و **«ليلى والمجنون»** (١٩٧٠) و **«بعد أن يموت الملك»** (١٩٧٣) بأنها **«أقرب إلى الرمزية الشاعرية»** .

ولنبدأ بما يقوله الدكتور **سامى عامر** عن مسرح **صلاح عبد الصبور** هذا من أنه من قبيل **«المسرح الفكرى»** . وفى هذا الصدد يركز على تأثير **توفيق الحكيم** على صلاح عبد الصبور ، وينتهى الى **«تداخل معظم مسرحيات عبد الصبور الرمزية الشاعرية (مسافر ليل / الأميرة تنتظر / بعد أن يموت الملك) تداخلا فى الشكل وفى المضمون بمسرحيات الحكيم**

(السلطان الحائر (١٩٦٠) رحلة قطار، شمس النهار ١٩٦٥)». بحيث تعتبر مسرحيات صلاح عبد الصبور هذه مكملة للتأريخ الاجتماعى والسياسى الذى صاغه الحكيم مسرحا حاول أن يجعله فكريا (ص ١٥٣، ١٥٤ جزء ٢).

ويتقدم الدكتور **سامى عامر** بشواهد تؤيد قوله فى تأثر شاعرنا **بتوفيق الحكيم**. «**لمسافر ليل**» تذكرنا «**برحلة قطار**»، بائع التذاكر فى الأولى يذكرنا بالوقاد أو سائق القطار فى الثانية، بل إن بعض ما يقوله عامل التذاكر يذكرنا بفكرة **توفيق الحكيم** عن «**الإله المعبود**» فى «**عودة الروح**»، كما أن الصراع فى «**مسافر ليل**» مجرد صراع فكرى مثلما هو فى مسرحية توفيق الحكيم «الرمزية التعبيرية» «**رحلة قطار**»، بل إن «الراوى» فى مسرحية «**مسافر ليل**» عندما يقول مخاطبا جمهور المتفرجين عن «**عشرى السترة**» فى أخريات المسرحية: «**فى يده خنجر، وأنا مثلكم أعزل. ماذا أفعل؟ ماذا أفعل؟**» ــ هذا الراوى يضعنا أمام تساؤلا لا ندرى له إجابة، تماما كما قاد سائق الحكيم القطار إلى نهاية غير معلومة. ثم يقول الدكتور سامى عامر «**واستمر عبد الصبور فى الضرب على منوال الحكيم مرة أخرى حين قدم مسرحيته «بعد أن يموت الملك»، التى لجأ فيها إلى جعل شخوص مسرحيته رموزا لذوى السلطة (الملك / القاضى / الوزير / الجلاد) تماما كالحكيم فى «السلطان الحائر»، أو فى «شمس النهار»** (ص ١٣٣ و ١٣٤ جزء ٢). ثم يمضى الدكتور **سامى عامر** فى الحديث عن تأثر صلاح عبد الصبور بتوفيق الحكيم فيذهب إلى أن ما يقوله «الشاب» ابن الملكة ذو الأعوام العشرين فى مسرحية «**بعد أن يموت الملك**»، حين أراد أن **يتربع على عرش المملكة**:

«**ما هذا؟ قصر ملعون لعنته جنيات الموت العطشى للتخريب وللهدم. لا أبصر حولى إلا ماهو منهار ساقط..**» ــ **تلمح فيه صورة للبنيان الذى عرضه علينا الحكيم كناطحة سحاب فى «بنك القلق»**، قد تطيح بها سعلة صغيرة أو عطسة مفاجئة (ص ١٣٥ جزء ٣). ويذهب الدكتور سامى عامر أيضا إلى أن الصفات المدمرة التى أضفاها صلاح عبد الصبور على الملك الميت فى «**بعد أن يموت الملك**» **يشم منها رائحة الشخصيات القيادية ذات المنطق الخاص المؤدى إلى الهاوية عند الحكيم فى «يا طالع الشجرة»**، وفى «**رحلة قطار**» وفى «**الورطة**»، بل فى «**الحمار يفكر**»، و «**الحمار يؤلف**»، و «**حصحص الحبوب**» (ص ١٣٧ جزء ٢). ويضيف الدكتور سامى عامر فى الإبانة عما يراه من تأثر صلاح عبد الصبور بتوفيق الحكيم أن عبد الصبور يقول فى «**بعد أن يموت الملك**» فى مخاطبة القاضى: «**سيدى القاضى إنك ميت... ولعلك أكثرنا إيغالا فى الموت**»، وأن هذا هو شأن القاضى أيضا فى مسرحية «**شمس النهار**» لتوفيق الحكيم. وكذلك «**لا يفوت عبد الصبور أن يتأثر بالحكيم فى التدليل على كثرة الشعارات التى حوتها تلك المملكة المتهاوية، التى وصلت فيها الكلمات إلى أكبر من حجمها الطبيعى فأسهمت فى اضطراب هذا البناء (ص ١٣٩ ــ ج ٢)**. ولقد مات القاضى ومات الوزير ومات الجميع من أثر لمسة الملك، ولم يفلت من لمسته إلا «**سيدة الأقمار الألف**». وهذه المرأة شبيهة «**بشمس النهار**» التى أرادت لنفسها حياة ليست كتلك الحياة التى كان يريدها لها والدها السلطان على «**مملكة الشطار**» (ص ١٤٠ و ١٤١). إن التأثير الأكبر هو لتوفيق الحكيم الذى أبى عبد الصبور إلا أن يتركه يهيمن عليه هنا فى هذه المسرحية ــ يقصد «**بعد أن يموت الملك**» ــ على نحو أكثر وضوحا. حين أراد أن يفرض رأيه علينا فرضا غير مبرر دراميا. إذ جعل الشاعر هو الشخصية المثلى التى يمكن أن تضع الملكة ذات الألف عام ثقتها فيه. فتمنحه لقب فارس الملكة. حتى يأخذ بيدها إلى المستقبل؛ إذ كيف يرى فيه عبد الصبور ذلك مع أنه قد أظهره بمظهر من لا قيمة لكلماته (ص ١٤٧ جزء ٢). وهناك شواهد أخرى ساقها الباحث تأكيدا لفكرته فى سيطرة الحكيم مسرحيا على عبد الصبور.

وأرى أن الدكتور **سامى عامر** قد اجتهد كثيرا فى محاولة التدليل على تأثير مسرح الحكيم فى مسرح صلاح عبد الصبور. **ولكننا لا نقتنع بما** أراد أن يدلل عليه؛ فقد حاول أن يبنى قانونا من الصدفة، **ومما هو** عارض وغير ذى دلالة حقيقية ملزمة. إن كلا من مسرح **توفيق الحكيم** ومسرح صلاح عبد الصبور مختلف فى جوهره عن الآخر، وبين المزاج الفنى لكلا الأديبين الكبيرين بون شاسع. ومن التعسف الصارخ أن نقول ــ كما قال الدكتور سامى عامر ــ إن «صلاح عبد الصبور» يدور فى فلك «توفيق الحكيم»؛ ففى ذلك إغفال لأصالة صلاح عبد الصبور وريادته فى فن المسرح.

أما صفة «المسرح الرمزى» أو «**الرمزية الشاعرية**» التى ينعت بها الدكتور سامى عامر مسرح صلاح عبد الصبور بعد «**مأساة الحلاج**» فإن مفهوم «**الرمزية**» عند الدكتور سامى عامر يبين على الأخص فى الفصل الأول من الباب الأول من الجزء الثانى من مؤلفه المشار إليه. وهذا الفصل بعنوان «**اتجاهات الرمزية وتطورها عند الحكيم**». وفى هامش صفحة ٨٢ من هذا الجزء يقول الدكتور سامى عامر: «**الرمزية التعبيرية أكثر ما تكون فى الأدب المسرحى الحديث؛ لأنها تعبر عن الإحساس العقلى والعاطفى بسوءات العصر؛ فهى رمزية من حيث إنها ترمز إلى فكرة معينة، وهى تعبيرية من حيث إنها تعبر عن معنى من المعانى، كبؤس البشر، مثل مسرحية الخرتيت ليونيسكو، التى ترمز إلى إمكان تحول أهل قرية أو مدينة بأكملها إلى خراتيت، وتعبر عن أحدث قضايا البشرية وأخطرها وهى قضية الحرية، واحتمال فناء الإنسانية كلها إذا قبل الناس هذا المصير الأسود. وفى ضوء هذا التفسير يمكن اعتبار مسرحيات صلاح عبد الصبور الأربع الأخيرة مسرحيات رمزية**».

ويعتبر صلاح عبد الصبور من أجرأ كتابنا المسرحيين؛ إذ تبنى «اللامعقول» أو «العبث» لتشييد أعماله الأربعة المذكورة. ويقول صلاح عبد الصبور فى تذييله لمسرحية «مسافر ليل» إنه لم يكن قد اكتشف بعد عبقرية الكاتب المسرحى يوجين يونيسكو عندما كان يكتب «مأساة الحلاج». ويرد صلاح عبد الصبور إلى «اللامعقول» اعتباره فيقول فى تذييله المذكور: «لقد ظُلِمَتْ كلمة اللامعقول حين ألقاها بعض نقاد المسرح الحديث كثيرا. إنه ليس مسرحا لا معقولا، بمعنى أنه مجاف للعقل، ولكنه لا معقول بمعنى أنه مجاف للقوالب العقلية المسماة

بالمنطق . ومن هنا فهو يخضع للعقل العام . وحتى كلمة «العبث» تبدو كلمة مخيبة للثقة ، فمن يستطيع أن يعبث فى هذا العصر الذى نعيش فيه ، حتى لو كان ذا نفس عابثة ؟ نميزه إذن باختلافه عن سبيل منطق العقل إلى سبيل روح العقل»

— ٤ —

وإذ يدرج سامى خشبة بدوره مسرحيتى «مسافر ليل» و «الأميرة تنتظر» فى عداد المسرح الرمزى ، فإنه يحدثنا فى كتابه «قضايا معاصرة فى المسرح» (١٩٧٢) عن الرمزية فيقول : «لم تكن النزعة الرمزية حين غزت المسرح بأعمال موريس ميترلينك سوى تمردٍ على الواقعية ، ومحاولةٍ من محاولات صياغة «الفن الخالص» . تحت تأثير النزعة الرمزية فى الشعر عند مالارميه وفيرلين . ولكن النزعة الرمزية التى أرادت أن تفرغ المسرح والشعر من هموم الحياة والناس أمدت المسرح والشعر بأدوات وجعلتهما قادرين على احتواء تلك الهموم . بحيث يصبح الفن الخالص فنا واقعيا كذلك . والنزعة الرمزية فى المسرح لا تستطيع أن تكون مجرد تعبير عن الحياة الداخلية للشاعر المسرحى ، مثلما هى عند الشاعر الغنائى . فالشاعر المسرحى يضطر إلى تحويل وعيه الذاتى إلى تعبير موضوعى ، لأنه يعبر عن هذا الوعى من خلال أبنية نفسية وعقلية لشخصيات أخرى ، هى شخصيات عمله المسرحى . إنه يخلق حياة أخرى يجسد فيها معنى الحياة القائمة فى الواقع . ولا يكتفى بالتعبير عن معاناته الداخلية الخاصة لتلك الحياة الواقعية . فإذا التقى هذا التعبير الرمزى الموضوعى عن الحياة التى يخلقها الشاعر على المسرح ، بموقف الشاعر نفسه من الحياة الواقعية خارج المسرح ، أصبح لعمله المسرحى قيمة التعبير المباشر عن موقفه من الحياة الواقعية» . ويطبق سامى خشبه ما تقدم على «الأميرة تنتظر» فيقول إن صلاح عبد الصبور استخدم فى هذه المسرحية الأسلوب الرمزى أداة صياغية جميلة ، تخدم موقفه التجريبى من المسرح ، وموقفه النقدى من الحياة .

ومن منطلق «الرمزية الموضوعية» يتساءل سامى خشبة عمن تكون «الأميرة التى تنتظر» ، وعما تنتظره هى ووصيفاتها الثلاث ، وعمن يكون «السمندل» و «القرندل» . ومن خلال هذه التساؤلات يعمد إلى دراسة جوانب المسرحية التى قد تقرأ — على حد قوله — قراءة أولى على أنها مجرد قصة خيالية مشوقة من قصص ألف ليلة وليلة ، ثم ما تلبث القراءة الثانية لهذه المسرحية أن تدفعنا إلى شتى التساؤلات . وحوار المسرحية يقف دائما بين التصريح بمعناه وبين الامتناع عن البوح السهل بما يريد أن يقول .

ويرى سامى خشبة أن صلاح عبد الصبور فى «الأميرة تنتظر» قد نجح فى تطويع عذوبة الشعر الغنائى والشعر التأملى للحوار المسرحى ، فقد أصبحت الصورة الشعرية فى هذه المسرحية جزءاً من موقف إنسانى ، وتعبيراً عن إحساس شخص محدد ، ومن خلال ذلك انطلقت شاعرية صلاح عبد الصبور من مسار تعبيره الذاتى عن الفجيعة فى الحياة (وهو التعبير الذى يجلل شعره الغنائى كله تقريبا) إلى التعبير الموضوعى . وهو يستبطن شعور الشخصية التى يخلقها لتتحدث إلى شخصية أو شخصيات أخرى فى الموقف الدرامى الذى توضع فيه . وبذلك تحرر نسيج الشعر عنده من إسار تركيبة «اللغة الصوفية» التى سيطرت تماما على نسيج الحوار فى «مأساة الحلاج» . «وأمكن بذلك أن يتحقق التأثير المتبادل بين وعى الشاعر بالحياة الإنسانية وبين التزام رجل المسرح (ص ٢٠٦) ، فما عاد الشعر فى «المسافر» و «الأميرة» يتخذ شكل القصائد البديعة ، وإنما يتخذ صورة الرؤيا الشعرية التى تتخلل العمل كله . (ص ٢٠٤) .

ولا ينفصل الرمز عن نسيج العمل الفنى فى «مسافر ليل» ، وإنما يتكون المضمون الرمزى من كل خيوط النسيج ، ومن كل لبنات البناء . فالقطار وصوته ، والأعمدة المسرعة إلى الخلف ، وحبات المسبحة المنفرطة ، الشبيهة بأيام عمر المسافر ، وجلد الغزال الذى دُوِّن عليه التاريخ بعشرة أسطر ، والتذكرة والبطاقة وأوراق التاريخ المأكولة كلها عناصر تتضافر ليتشكل منها نسيج موحد . بل إن شخصيات المسرحية ، المسافر وعامل التذاكر والراوى ، يخرج كل منها من إطارها الشخصى ويصبح جزءا من الرمز العام الذى يجسده العمل المسرحى (ص ٢٠٤ و ٢٠٥) .

ولا يغفل سامى خشبة الإشارة إلى ما استخدمه صلاح عبد الصبور فى «الأميرة تنتظر» فى تكنيك «المسرح داخل المسرح» . ويقرر أن التمثيلية التى تؤديها الأميرة والوصيفات ليست مفروضة على الموقف المسرحى من خارجه ، فهى ليست حدثا طارئا فى هذه الليلة من انتظارهن ، وإنما هى طقس يومى يعبر عن اجترارهن المستمر للحظة السقوط التى تنتظر الأميرة الخلاص منها .

ومادمنا فى صدد التكنيك ، فإننا نعرج على ما قاله سامى خشبة أيضا عن «مسافر ليل» (ص ٢٠٤ وما بعدها) . فى هذه المسرحية لم يعالج صلاح عبد الصبور موضوعه المأساوى معالجة تراجيدية ، وإنما وضع رؤيته الفاجعة للتاريخ وللعصر وللواقع وراء غلالةٍ قاتمة من سخرية مريرة على الوضع البشرى . وبهذه السخرية حقق أمرين :

(أ) خرج من إطار الانفعال العاطفى بالمأساة .
(ب) وضع أساس التباعد الواعى بين العقل والموضوع . وبذلك توصل إلى النهاية التعليمية التى ابتغاها .

وكذلك حول صلاح عبد الصبور التعليمات المسرحية إلى جزء من البناء الدرامى ، بإيرادها على لسان الراوى ، فتأكدت له صفة المتفرج ، بل المعلِّق على سير الأحداث إذا ما اقتضى الأمر ذلك . إنه يصف ما يحدث على المنصة بكلماته ، أو يستخرج ما يعتمل فى صدر المسافر ، أو يدور فى عقل عامل التذاكر .

وقد خصص سامى خشبة فى كتابه «قضايا معاصرة فى المسرح» ثلاث دراسات عن مسرحية صلاح عبد الصبور «ليلى والمجنون» . ويقول فى الدراسة الأولى ، وهى بعنوان «قصة الجيل الضائع بين السيف والكلمات» ، إن صلاح عبد الصبور يقدم فى «ليلى والمجنون» لأول مرة فى مسرحه الشعرى — وللآخر مرة للأسف — «مسرحية تدور أحداثها فى واقعنا الحديث ، وتستمد شخصياتها من نفس الوطن

والزمان ، فى بناء درامى تقليدى وبسيط . أى قصة تتجسد فى مواقف محددة ، تجسدها شخصيات محددة . إنه يرجع بالزمن إلى تاريخ قريب ، إلى قبيل بداية عام ١٩٥٢ بقليل . فزمن المسرحية يستغرق حوالى ثلاثة شهور . تنتهى بحريق القاهرة فى يناير من ذلك العام . وشخصياتها تنتمى إلى جيل واحد ـ باستثناء أستاذهم إنهم جميعاً ـ عداه ـ من شباب الكتاب الصحفيين والشعراء فى إحدى المجلات الصغيرة التى كانت تصدر فى القاهرة قبل عام ١٩٥٢ » (ص ٢١٦)

ويرى **سامى خشبة** ، بعد عرضه التحليلى لشخصيات «**ليلى والمجنون**» وصراعاتها ، أن القيمة الرئيسية التى قامت عليها هذه المسرحية هى «عجز الحب عن أن يكون علاجا لتناقضات الواقع » . أما حكم **صلاح عبد الصبور** على جيله فهو ـ على حد قول **سامى خشبة** ـ أنه «**جيل عاجز عن عطاء الحب والثورة ، ولا يملك إلا أن ينتظر من سيصنعها بالسيف** » .

ويمضى سامى خشبة فيقول إن «**صلاح عبد الصبور كان قد رفض السيف سبيلا إلى هزيمة الظلم فى مسرحيته الأولى** (مأساة الحلاج) **حينما اختار الحلاج أن يرفع صوته لا سيفه** . أما الآن فإن شعر الحب الصادق ـ **أروع صور الصوت الإنسانى ـ يعجز** عما كان يحاول أن يقوم به فى (**مأساة الحلاج**) . » **ومن ثم فقد جن بطل** «ليلى والمجنون» **وتمزق ؛ لأنه عجز عن رفع السيف حين لم تعد** الكلمات كافية » (ص ٢٢١)

وفى الدراسة الثانية عن «ليلى والمجنون» ، وهى بعنوان «**القصة القديمة والمسرحية الثانية**» يمضى سامى خشبة فيعمق رؤيته لهذه المسرحية ، فيقول : «**وعى سعيد** (بطل ليلى والمجنون) **فشل الحب بدلالته الاجتماعية الواسعة فى حسم المتناقضات بين الحالمين بالمستقبل . ومن ثم فشله فى صنع ذلك المستقبل** ، ووعى تحطم حلمه القديم بأن **تقوم الكلمة الشاعرة بمهمة صنع المستقبل ... وأراد سعيد أن يفضى إلى الآخرين بحلمه وهزيمته ووعيه الجديد . والإفضاء إلى الآخرين هو الموقف المسرحى . أراد أن يفضى برؤياه ، وهى رؤيا ذاتية أيضا ؛ لأنها وإن تعلقت بالوضع الاجتماعى وهدفت إلى الوصول للآخرين ، فإنها لم تنفصل بعد عن معاناة صاحبها ، لأنها ما تزال مرتبطة بهزيمة رؤياه القديمة . ولذلك لم يكن غريبا أن يمتزج فى بناء المسرحية التصور العقلى للموقف المسرحى بتصور ذاتى » . ويعكس هذا التصور الذاتى التصور العقلى الموضوعى ، ويعلو عليه بوهج الانفعال وكثافة التعبير الشعرى الخالص** (ص ٢٧٧)

ولكن **سامى خشبة** يمضى بعد ذلك فيوجه إلى مسرحية «**ليلى والمجنون**» نقدا لايقوم على سند صحيح ، بل إنه ـ بعد العرض الشائق الذى قدمه لصراعات أبطال المسرحية ومشاكلهم الذاتية التى تصب أخيرا فى القضية الموضوعية الأعم ، والتى تخص مصر كلها ، وتتعلق بلحظة ملتهبة من تاريخها الحديث ـ بعد ذلك يبدو نقده متصفا بتناقض بين مقدماته ونتائجه . يقول **سامى خشبة** فى نقده هذا إن **صلاح عبد الصبور** لم يهتم بالعثور على القصة الجيدة القادرة على تصوير مأساة الشاعر المهزوم فى الحجم التراجيدى الذى أراده لها : حجم مأساة سقوط جيل بأكمله . ثم يتزلق إلى وصف هذه المسرحية «**بالميلودراما**» ، وهو وصف فى غير محله ؛ فليست «**ليلى والمجنون**» من أعمال الميلودراما على الإطلاق . وليس العنف والتأجج اللذان صاحبا بعض مواقف هذه المسرحية بحيث يبرران وصفها بالعمل الميلودرامى ؛ لأن مثل هذا العنف وهذا التأجج لم تخل منه أعمال كانت بعيدة كل البعد عن أن توصف بالميلودراما . نجد ذلك فى «**هاملت**» مثلا ، وفى أعمال خالدة من «**المسرح الرومانسى**» **الكبير أيضا** .

أما فى الدراسة الثالثة عن «**ليلى والمجنون**» ، وهى بعنوان «**ليلى والمجنون وحلم الفرسان المهزومين**» ، فإن **سامى خشبة** يولى إخراج عبد الرحيم الزرقانى للمسرحية اهتمامه الأكبر ، وإن كان فى بعض فقرات دراسته يتعرض للعمل المسرحى فى حد ذاته فيقول إن **سعيدا** ، بطل «**ليلى والمجنون**» ، «**كان قد آمن بالشعر ، ولكن بشاعة الواقع كانت تفرض على إيمانه أن يهتز . ولما كان عاجزا عن أن يمتلك مدينته ليغير وجه الحياة فيها ، وعاجزا عن أن يمتلك حبيبته ، فقد واجه أزمة إيمانه بالكلمة فى شجاعة ، وقنع بأن يلعب دور الذى يبشر الناس بمقدم الشاعر الذى يحمل الكلمة والسيف معا ، ولكن هذا المأزق الجديد لا يدور على أرضية من التاريخ . ولا فى قلب متصوف عاشق للذات الآلهية ، وإنما هو يدور على أرضية من واقعنا الحديث وفى قلب شاعر ثورى من منتصف القرن العشرين . ولذلك فإن المناقشة المجردة لمأزق الشاعر بين الكلمة والسيف فى مأساة الحلاج تتحول إلى مناقشة واقعية لمأزق المدينة المنتهكة ، ولمأزق ثوارها الذين تفاجئهم حركة الواقع بإيقاع أسرع من إيقاع خواطرهم أو تمزقاتهم** . »

ويمضى **سامى** خشبة ، بعدمقارنته لمسرحيتى «**الحلاج**» و «**المجنون**» على النحو المتقدم إيجازه ، فيقارن بين قصة مجنون بنى عامر ، قيس بن الملوح ، وحبيبته ليلى العامرية ، فيقول إن القضية فى تلك القصة القديمة كانت هى عجز ذات الشاعر العاطفية المتمردة ، وعجز الحبيبة عن مواجهة قيود المجتمع الأخلاقية الضاغطة ، ولكن كان الشاعر شاعرا بالضرورة ، وعاشقا بالضرورة أيضا . ولذلك نبعت المأساة من مجرد القصة . أما فى مسرحية صلاح عبد الصبور فإن المأساة يراد لها أن تنبع من مواجهة للحقيقة أحادية الجانب : والموقف المسرحى يتخلق من باب الموقف النفسى والفكرى الذى تعيشه الشخصيات ؛ وهو ما طرح منذ البداية على «**الأستاذ**» اقتراحا بالحل المسرحى (ص ٢٣٣ و ٢٣٤) وقد كان **سامى خشبة** فى كتابه «**شخصيات من: أدب المقاومة**» (١٩٧٠) قد خصص الفصل الثانى منه لدراسة «**مأساة الحلاج**» .

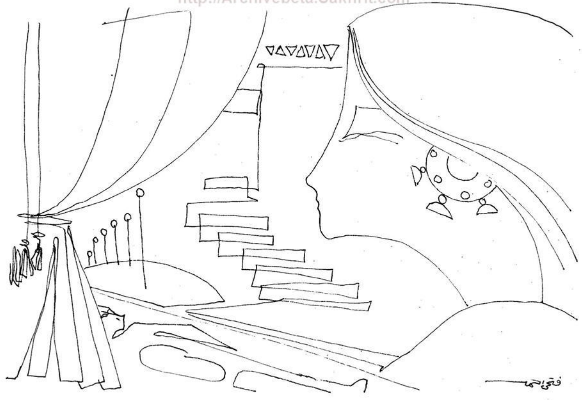
وهو فى هذه الدراسة يبدأ فيقول إننا لا نجد فى مسرحية صلاح عبد الصبور «**مأساة الحلاج**» تفاصيل حياة **الحسين بن المنصور الحلاج** الذى ولد عام ٨٥٧ ميلادية وصلب واحترقت جثته ونثر رمادها من أعلى مئذنة فى بغداد عام **٩٢٢** ميلادية ، وإنما نجد فى هذه المسرحية ما هو أهم من التفاصيل ؛ نجد جوهر حياة هذا الصوفى الشاعر الفقير ، وحقيقتها وختامها .

وهذا الجوهر والحقيقة والختام يبرزه **سامى خشبة** بقوله : «**كان الحلاج قد يئس من عصره ، ومن إمكانية أن يتيح هذا العصر الفرصة**

الحقيقية للإنسان لكي يتخلص من الفقر والقسوة والقهر والاستغلال والعنف ، ولكنه لم يكن يستطيع أن ييأس من طموح الروح الإنسانى إلى التخلص من كلّ ذلك . لقد حمل الحلاج جوهر عصره حين انعكست عليه كل تمزقات ذلك العصر الاجتماعية والفكرية ، ولكنه لم يحمل هذا الجوهر فى صوره الجامدة بالتأمل والصوم والتقشف ، وإنما حمله فى صورة الإنسانية الحية حين محاولة البحث عن المخرج الصحيح للإنسان من مأزق الإرهاب والفقر . وحينما اكتشف استحالة أن يهيئ عصره للإنسان هذا المخرج ، قرر أن يمد رقبته إلى سيف الجلاد ـ السيد النهائى لعصره الغشوم ـ لكى يروى بدمائه أفكاره العاجزة عن النماء فى هذا العصر ، الملتاث ، القاسى الضنين » . ويمضى الناقد فيقول إننا بذلك نسمع صوت الحلاج يتردد فى كل عصر يصلب فيه حلاج جديد . وعلى ذلك فإننا «**نلتقى فى حلاج عبد الصبور بفهم ساطع لحقيقة التاريخ ـ حقيقة الوضع التاريخى والاجتماعى ، وحقيقة العقلية الإنسانية التى أنتجها هذا الوضع ، والتى قررت أن ترفضه ، وأن تواجهه ، وأن تغيره بوسائلها الخاصة**»

ولعل التساؤل يثور بعد ذلك حول القيمة التى يحتفظ بها الحلاج فى الدراما المعاصرة ، وحول ما يجلبه إلى الجمهور اليوم . ولاشك أن للحلاج ـ فضلا عن جذوره التاريخية ـ ما يؤهله على مستوى الفن لأن يظل يؤرق بال المتفرج الحديث ، ويداعب خياله ووجدانه . ومرد ذلك على الأخص إلى أن الظروف الاجتماعية التى خاض فيها الحلاج صراعه منذ مئات السنين لا تستنفد وجودها على مدى التاريخ الإنسانى ، فالظروف التاريخية التى وجد فيها الحلاج ، لا زالت توجد كل يوم ، وإن اكتست مظاهر أخرى . كما أن شخصية الحلاج نفسها ممتدة على مر العصور ، وهكذا صارت «**دراما الحلاج**» دراما عصرية جدا . فنحن فى «**مأساة الحلاج**» لا نتابع تلك الشخصية التاريخية التى أوردتها كتب المؤرخين بحذافيرها ، ولا الظرف التاريخى ذاته الذى مر به الحلاج ، بل نحن نتابع شخصية إنسانية خالدة ، تستطيع أن تدخل فى حوار مع أى ذواق يسأل عن العدل . وهذا ما يميز بعض شخصيات التاريخ عن غيرها ، فمن الشخصيات التاريخية شخصيات تظل حبيسة إطارها الزمنى والمكانى ، بحيث لا ترد إلى الخاطر إلا مكبلة بالزمان والمكان اللذين عاشت فيهما . ومن شخصيات التاريخ شخصيات تتجاوز حيز الزمان وحيز المكان اللذين وجدت فيهما ، وعندئذ ترقى هذه الشخصيات إلى مستوى إنسانى يتعدى الأزمان والأوطان ، لتصبح شخصيات لكل إنسان فى كل زمان .

ويقف **سامى خشبة** فى دراسته عن «**مأساة الحلاج**» فى كتابه ليطلعنا على ما فى عصر الحلاج من صفات تجعله ممتدا فى كل العصور . وما فى شخصية الحلاج من سمات تجعله أبديا ومتجددا على مر الأزمان وتغير الأوقات . فالمسألة بالنسبة لمأساة الحلاج ، ومثيلاتها من المآسى ، مسألة مستوى حضارى . والإنسانية تتوالى السنين عليها وتتعاقب العصور ، وتظل على مستواها الحضارى ذاته . فتبقى محنها ومآسيها تشغل الأذهان مها تغيرت المظاهر والتفاصيل ، فالديكور يتغير من حول الأبطال ، بينما يظلون هم ويظل صراعهم كمعنى وجوهر .



فكر صلاح عبد الصبور من خلال كتاباته النثرية

□ نبيلة ابراهيم

«هل من الواجب أن يكون للعظمة بريق ؟ أليست العظمة الحقيقية هي صدق الإنسان مع نفسه ، ذلك الصدق الذى يجعله شريفا ونبيلا وجسورًا ، ومضحيًا بنفسه إلى أبعد الحدود . ولكن دون أن يتكلم ؟ »

صلاح عبد الصبور ـ أصوات العصر

وربما لخصت هذه العبارة فكر صلاح عبد الصبور على **المستوى العملى عندما استطاع بموهبته الخلاقة أن يجعل الكلمة المكتوبة كائنا حيا يتحرك فى الدروب لينفذ إلى أعماق الشعب المصرى والضمير العربى ، وعلى المستوى النظرى عندما كان يتزاحم على نفسه ركام الماضى والحاضر فيحيله إلى أشعة متوهجة تنير ضباب المستقبل .**

كان صادقا مع تراثه ، وصادقا مع عصره ، وصادقا مع نفسه . وهو لم يعبر عن هذا الصدق كله فى كلمات حماسية لا تلبث أن تذوى وتذهب أدراج الرياح ، ولكنه صب هذا الصدق فى وعاء فنه ، فكان فنه سجلا أضافه التاريخ المصرى إلى سجلاته ليكون وثيقة لعصره وإنسان عصره .

بدأ **صلاح عبد الصبور** يقرض الشعر ويعرضه على أقرانه وهو ابن الخامسة عشرة ثم صلب عوده بعد ذلك بسنوات ليست بالكثيرة ، خرج بعدها إلى العالم العربى بديوان شعره الأول **«الناس فى بلادى» بوصفه رائدا من رواد الشعر الجديد . بل استاذا كبيرا فى مدرسة هذا الشعر . ثم ظهرت دواوينه الأخرى تباعًا لتؤكد هذه الحقيقة .**

ثم أحس الشاعر أن مسئوليته أكبر من مجرد قول الشعر ، وإن يكن أصيلاً وفعالا ، بل إنه كان صريحًا مع نفسه عندما أعلن أنه لا خلاص لأزمة الشعر إلا إذا دخل المسرح من أوسع أبوابه . وأحس فى الوقت نفسه أنه قادر على أن يستجيب لمطلب نفسه ، فكتب المسرح الشعرى أول ما كتب ، ناضجا شامخًا .

وقد كان الشاعر يعيش فيما بين فترات الانفعال الشاعرى الصاخب ، فترات أخرى من التفكير الهادئ ، الذى كان يصاحب قراءاته فى رحاب شاسعة من النتاج الفنى والفكرى لأمم شتى ، والنتاج الفكرى والفنى لأرومته العربية ، قديما وحديثا ، **فكتب كتاباته النثرية برزانة المفكر ، وأصالة الشاعر الصادق معًا .**

وعندما يصل الشاعر إلى هذه الغزارة من الإنتاج الأصيل المتنوع ، فإنه لا ينظر إليه بوصفه شاعرًا أصيلاً مرموقا فحسب ، بل إنه يمثل عندئذ ظاهرة فنية وفكرية . وتتميز الظاهرة ، على أى مستوى كانت ، بوضوحها وثباتها وقدرتها على اجتذاب الأنظار إليها ، وأخيرا بقابليتها للتحليل والدراسة .

وهكذا أصبح **صلاح عبد الصبور** ظاهرة فى تاريخنا الفكرى والفنى المعاصر . ومن هنا كان منطلقنا لدراسة فكر صلاح عبد الصبور من خلال جانب واحد من كتاباته وهو كتاباته النثرية .

وليس هدفنا أن نبحث فى المؤثرات الخارجية التى أثرت فى فكر صلاح عبد الصبور نتيجة قراءاته الواسعة العميقة ، أو نتيجة اتصالة المباشر بالفكر الغربى وغير الغربى ، ولكننا نبحث عن النسيج الأصلى لفكره ، أو بالأحرى السلوك الفكرى الذى عاشه منذ أن تفتحت عيناه على حياة الفن والأدب ، وظل ملازما له فى مراحل نضجه الفكرى والفنى ، بحيث حرص على إبرازه فى كل كتاباته النثرية بصفة خاصة ، مهما تعددت وتنوعت موضوعاتها .

يقول صلاح عبد الصبور فى مستهل كتابه «وتبق الكلمة» : «**فى تاريخ حياة الأفراد بل الأمم ، منحنيات تتخذ فيه شخصياتها أوضاعًا جديدة إثر اختيارات مصيرية جادة ولاشك أن لقاء الشرق بالغرب ، أو لقاء الحضارة الإسلامية العربية بالحضارة الغربية ، كان أحد تلك الاختبارات الهامة فى تاريخ الشرق العربى** . **وقد انعكس هذا الاختبار أوضح انعكاس فى سير حياة المفكرين** وأهل الثقافة ، **لما هم من مقدرة شبه غريزية على الاستجابات والتأثرات** ، **ولما يملكون من طواعية تتيح لهم التشكل وتبنى الأوضاع الجديدة** ، **ولما يملكون بعد ذلك من المقدرة على تكوين النظرة الموحدة** ، **وعلى** رسم **شخصياتهم الفردية فى إطار جديد يشمل الماضى الذى يعاد تنقيحه وتعديله** ، **والحاضر الذى ينظر إليه من جديد** ، **والمستقبل الذى** يرسم ويخطط فى ضوء **التصورات الجديدة** ، **بحيث نستطيع أن نقول إن كل أديب أو مفكر لا تكاد تمر به سن العشرين أو الثلاثين إلا ويكون قد خطط نفسه** ، **واهتدى إلى أفكاره الأساسية التى سيظل مخلصا لها فى مواجهة مشكلات المجتمع الحقيقية** ، **التى سيسعى إلى حلها من خلال إبداعه** ، **متخذا شكلا شخصيا صرفا** .»(١)

بهذا يكون **صلاح عبد الصبور** قد حدد مسئولية كل أديب وكل مفكر عربى . وإذا كان كل أديب وكل مفكر يطمح فى أن يخرج إلى العالم بفكره أو بفنه فى مقتبل شبابه ، فإنه ينبغى عليه أن يحدد لنفسه هذه المسئولية منذ اللحظة التى يخرج فيها إلى مجتمعه بباكورة نتاجه ، وأن يتصاعد بهذه المسئولية مع تصاعده بأعماله الفكرية أو الفنية .

هذه القضية الفكرية ، قضية مسئولية الكاتب والمفكر العربى ، شغلت **صلاح عبد الصبور** أيما شغل . ولا نبالغ إذا قلنا إنها كانت تربض فى أعمق أعماقه ، فلا تسكن إلا لتثور ، وهى إذا ثارت فإما أن تنطلق فى نغمة هادئة ، ولكنها مفعمة بالإحساس والصدق ، لتبعث الحياة فى أعمال أدبية يظن القارئ المثقف اليوم أنه قد انتهى زمن تقييمها ، أو ليعيد النبض إلى فكر رجال طواهم التاريخ وأوشكوا أن يطويهم النسيان ، أو أنه يلوذ بفنه ليتساءل كيف يمكن أن يتحقق فكره هذا فعلا لا قولا .

بهذا المفهوم الفكرى قيم **صلاح عبد الصبور** أعمال الرعيل الأول والثانى لحركة النهضة الأدبية والفكرية فى مصر ، وذلك فى كتابيه «**ماذا يبق منهم للتاريخ**» و «**قصة الضمير المصرى الحديث**» . وبهذا المفهوم ألح على قراءة جديدة لشعرنا القديم . وبهذا المفهوم كتب عن أدب الشباب الذين يمثلون اليوم نهاية المطاف فى حركة الأدب المصرى المعاصر . وبهذا المفهوم أخيرا كتب عن نفسه فى مشروع كتابه «**على مشارف الخمسين**» . والخيط الذى يربط بين هذه الأعمال جميعا وغيرها من الأعمال هو تأكيد هذه المشغولية الفكرية التى كانت تلح عليه من ناحية ، وإثبات أن درجة نجاح الكاتب أو فشله رهن تبينه لهذه المسئولية الفكرية من ناحية أخرى .

وقد برزت مسئولية الكاتب والمفكر إزاء التقاء الحضارتين أول ما برزت لدى جيل قدر له أن يعيش بداية التقائهما ، وكان السؤال الملح الذى يراود كل كاتب وكل مفكر من أبناء هذا الجيل والجيل الذى جاء بعده هو : كيف يمكن التوفيق بين الحضارتين بحيث نغذى ثقافتنا وننهض بقوميتنا ؟ ثم ما القدر الذى يمكن أن نأخذه من التراث الغربى ، والقدر الذى نأخذه من التراث العربى ، بحيث نبدع من امتزاج هذين القدرين فكرا متطورًا وفنا متطورا ؟

وقد كان أول من طرح هذه الأسئلة **رفاعة رافع الطهطاوى** . وكانت أسئلته تالية لحالة الدهشة التى انتابته طيلة ست سنوات عاشها فى باريس . والدهشة ــ كما يقول صلاح عبد الصبور ــ هى «**أساس تحريك النفس الساكنة** ، **فتقودها بعد ذلك إلى التساؤل الذى يؤدى إلى المعرفة** .»(٢) حتى إذا ما عاد رفاعة الطهطاوى إلى أرض الوطن ، «**جعل همه أن ينقل بلاده من القرون الوسطى إلى العصر الحديث** ، **وأن يؤلف كتبا** ، **ويؤلف إلى جانبها رجالاً وتلامذة** ، **يبهم من علمه وذكائه** ودأبه ، **ويوقظ فيهم روح التوق إلى المعرفة**»(٣) .

إن هؤلاء الرواد الأوائل لم يكونوا يضيعون وقتهم ، كما يفعل بعضنا اليوم ، فى سفسطة كلامية لا طائل تحتها ، حيث يدعو البعض إلى مقاومة الغزو الثقافى ، غير مدركين أن «**الثقافة لا تغزو ولكن تبنى وتنير**»(٤) ، ويدعو البعض الآخر إلى «**الاستغراب**» عندما يشتد بهم السخط على الواقع فيحرقونه حرقا . وإنما كان هؤلاء يتميزون بأهم ما يميز الرجال الذين يسجل لهم التاريخ قياداتهم الفكرية الرشيدة ، ودفعهم لحركة التطور خطوات بصيرة ونافذة إلى أمام . وتتلخص هذه المميزات التى يلح عليها الكاتب فى ثنايا كتاباته المختلفة فيما يلى :

أولا : معظم قادة الفكر والأدب فى مصر يتمتعون بالنزاهة الفكرية . وليست النزاهة الفكرية سوى «المقدرة على تخليص النفس من تحيزاتها وأهوائها ، ومحاولة النظر إلى الحقيقة فى قلبها وصميمها ... والحقيقة جوهر مضئ لا تنشغل العين عنه بالنظر إلى حواشيه وهوامشه وانعكاساته»(٥) ، بل تنشغل بلبه الذى يمكن أن يكون ملها للإبداع ، وملها فى حركة القيادة الفكرية .

ثانيا : لم يكن هؤلاء يركزون فكرهم ومشاعرهم على الحقيقة التى بهرتهم فى العالم الغربى إلى الدرجة التى كان من الممكن معها أن تصرفهم عن النظر العميق فى حقيقة أكبر ، وهى حقيقة واقعهم بما فيه من مزايا وعيوب ، بل إن هذا الواقع كان شاغلهم الأكبر . وهم كثيرا ما كانوا

يعتزلونه ليتأملوا سلبياته وإيجابياته ، ولكنهم ما يلبثون أن يعودوا إليه بإشراقات من الحقيقة الأولى ، وتأملات من الثانية . ثم تختلط الحقيقتان وتذوبان ، وتنطلق حقيقة واحدة تشع فى لغة الفكر والحوار والإبداع .

ثالثا : لم يكن هؤلاء الرواد يعيشون فى أبراج بعيدة عن الحياة الصاخبة ، ويكتفون بالنظر إلى هذه الحياة من خلال نوافذ أبراجهم وهم يطلقون الحكمة تلو الحكمة ، أو الفكرة تلو الفكرة لتنتشر بين الناس ، بل إن هؤلاء الرواد كانوا يتحركون حركه دائبة ، تروح وتغدو بين الفكر والعمل . وكان العمل بالنسبة إليهم برهانا حقيقيا لإثبات أن مثلهم لا تدور فى فراغ .

رابعا : كان كل رجل من هؤلاء الرجال نبتا طيبا امتدت جذوره فى هذه الأرض الطيبة . ثم نمت البذرة وترعرعت ، وانطلقت إلى آفاق بعيدة عن جذورها ، ولكنها لم تقتلع قط من هذه الجذور .

ولم تكن رحلة العودة سهلة هينة بالنسبة لهؤلاء . وليس هناك أيسر من أن يحكى الإنسان عما بهره فى العالم الغريب ، سواء كان هذا العالم عالماً معاشاً أو مصوراً داخل دفتى كتاب . وما أيسر أن يقلد الإنسان هذا العالم ، ولكن عندما يعود الإنسان مثقلا بأسئلة ملحة مثل : ماذا أفعل أو أكتب ؟ وكيف ؟ ثم ما الهدف من وراء ما أقدمه ؟ ـ عندئذ تتمثل المسئولية أمامه وكأنها صخرة صلبة تقبع فى ركن مظلم داكن ، يهمس من حولها صوت ينادى الرجال : أن يرفع كل منكم منارة بجانبى حتى تتكشف المسئولية لكل من يزعم أنه أديب أو مفكر أو عالم .

ولقد هرع الرجال إلى تلك الصخرة الصلبة ليرفع كل منهم عندها منارته ، فكان بعضها أكثر شموخاً من بعضها الآخر ، وكان بعضها أكثر قدرة على نشر أشعته الوضاءة ، ولكنها جميعاً اشتركت فى إضاءة صخرة المسئولية . وقد يكون الحظ قد خان بعض الرجال فى بعض الأعمال . ولكن هذا البعض كان يعوض هذا النقص فى جوانب أخرى من النتاج الفكرى والأدبى الموجه إلى ضمير الشعب .

ومرد النقص دائما هو الإخلال بشرط من شروط مسئولية الإبداع الفنى والفكرى . هذه الشروط التى يلخصها صلاح عبد الصبور من خلال طرحه لثلاثة أسئلة هى : **ماذا أكتب ، وكيف أكتب ، ثم لماذا أكتب** ؟ وقد يهتدى الكاتب إلى الإجابة عن السؤالين الأولين : ماذا أكتب ، وكيف أكتب ؟ أما السؤال : لماذا أكتب ؟ فلم يكن من اليسير أن يجيب عنه كل كاتب ، بله أن يراوده هذا السؤال أصلا . ذلك أن السؤال : لماذا اكتب ؟ «**كان سؤالاً ضائعا فى تراثنا العربى كله ، لا يظهر إلا ليختفى . ذلك أن البحث عن العلة الغائبة جدير بأن يهز السكينة النائمة ، ويقض مضجع السعادة البلهاء . ولعل كلمة لماذا كانت هى المفتاح السحرى لمغالق عصر التنوير والنهضة الأوروبية ، بينما قنعت حضارتنا بعد القرن العاشر بأن تلق بكلمات الاستفهام الجامدة ، مثل متى وأين ، دون أن تسأل لماذا وكيف .** »(٦)

السؤال عن لماذا أكتب إذن سؤال مهم للغاية ؛ ذلك لأنه كفيل بأن يجعل الكاتب يتردد مراراً فى ماذا يكتب وكيف يكتب . وإذا أجاب الكاتب القادر بصدق عن لماذا ، فلابد أن ما يكتبه سيصل إلى ضمير الناس ووجدانهم ، ولابد أنه يحركهم نحو غاية محددة .

ولنر الآن كيف نظر **صلاح عبد الصبور** إلى جيل الرعيل الثانى من الأدباء والمفكرين المصريين ، وكيف استطاع أن يقيّم مسئوليتهم الفكرية والإبداعية .

أما **توفيق الحكيم** فقد واجه الاختبار المصرى الذى واجهه غيره من قبل عندما تساءل عن مصير الثقافة المصرية ، بل العربية ، بعد أن أصبح تأثير الثقافة الغربية فى حياتنا المعاصرة أمرا لا يمكن إغفاله أو تجنبه . وكان **توفيق الحكيم** ينظر إلى تربية الوعى الثقافى من خلال الوعى الفنى الذى حصر نفسه فى إطاره . ويمثل **توفيق الحكيم** من وجهة نظر **صلاح عبد الصبور** قمة العملية التوفيقية بين التراث الشرقى والتراث الغربى . فهو يقول بهذا الصدد : «**ولا أظن أن المجتمع بأسره استطاع أن ينجز هذا التوفيق الشامل حتى الآن ، لأن صفوفا طويلة من المتصدين لقيادته ، لا فى المجالات الأدبية فحسب ، بل فى المجالات السياسية والاقتصادية والاجتماع وعلم البحث والتكنولوجيا ، مازالت لا تستطيع ، لضعف بصيرتها التاريخية ، أن تتلمس أبعاد هذا الاختبار المصيرى ، فضلا عن أن تدبر له وتجد السبيل إلى تجاوزه إلى منحنى بيانى أعلى من منحنياتها السابقة . وهى ، قبل ذلك كله ، لم تستطع أن تقدر ماضيها حق قدره ، بحيث تستخرج منه قيمه الايجابية ، بينما لا يزال فهمها للحضارة الأوروبية خلطاً مشتتا من التحيزات والانطباعات** »(٧)

وكان **توفيق الحكيم** قد تشبع بتراث الغرب فى أثناء إقامته المثمرة فى فرنسا . وعندما ألح عليه القلم أن يكتب . وجد نفسه فى مفترق الطرق . ثم أجال بصره يتحسس الطريق الذى يمكن أن يوصله إلى جنة مثمرة فيحاء ، يحلم بها كل ذى حس ذواق . ويود لو ارتادها . وقاده فكره إلى مشارف هذا الطريق . فإذا به يجد كنوز التراث العربى الذى سبقه وثرواته ، ابتداء من الشعر الجاهلى إلى كتابات المنفلوطى . وكان عليه أن يقف وقفة الباحث عن درر وسط ركام من المواد المختلطة . فطرح وانتق . ولم يكن يعنيه التراث العربى الشعرى لأنه ليس بشاعر . ولكنه وقف منبهراً بالقرآن الكريم . وأطال الوقوف على **كتاب البخلاء للجاحظ** ، وقصص المقامات . وسرح بخياله مع **ألف ليلة وليلة** . وكان يستهويه ، فى كل هذا ، هذا الخيط الذى يربطها جميعا ، وهو القصص الفنى الذى تتنوع فنيته من كتاب إلى آخر . فالقرآن الكريم ثرى ثراء عظيما بالصور والأخيلة والمقدرة الفذة على الإيحاء . والجاحظ فنان عصره ، سخر اللغة للكشف عن خبايا النفوس البشرية وجوانب الحياة الاجتماعية التى يعيشها الإنسان العادى . وأما ألف ليلة وليلة فهى صورة فريدة للخيال الطليق . وقد استلهم توفيق الحكيم من هذا التراث ، ضمن ما استلهم ، شهر زاد ، وأهل الكهف ، ومحمد ، وأشعب ، وشمس النهار ، والسلطان الحائر .

على أن **توفيق الحكيم** قد طرح ، قبل أن يشرع فى كتابة هذه الأعمال وغيرها ، سؤالاً فنيا هو كيف يكتب . **فهل يكتب على نحو ما** يكتب الجاحظ أو بديع الزمان ؟ أم هل يتبع طريقة القص فى ألف ليلة

وليلة ؟ أم هل يكتب بأسلوب **المنفلوطى** ؟ ورأى توفيق الحكيم أنه لو فعل هذا لأصبح أسير التراث العربى وحده ، فى الوقت الذى يستهويه التراث الأدبى الغربى ببنائه الذى لا يعرفه التراث العربى . إذن فليستلهم جوهر التراث العربى وروحه ولبه ، وليضع هذا فى قالب معمارى جديد هو القالب الغربى .

وعندما كان توفيق الحكيم يحل لنفسه هذه المشكلات الفنية ، لم يكن يجعل السؤال الأهم وهو : ما الهدف من الكتابة ؟ يتوارى قط عن مسئوليته الفنية . فما كان يبحث عنه توفيق الحكيم شكلا وموضوعاً ، كان يهدف أولا إلى يقظة الوعى الفكرى لدى جمهور الشعب المصرى والعربى ، وتنشيط الحس الجمالى الناكن فيه ؛ أو لنقل **إنه كان يهدف إلى إيقاظ الوعى الفكرى من خلال إثارة حادة للحس الجمالى .**

لقد كان يضع فى اعتباره دائما الإنسان المصرى ، والمكان المصرى ، والزمان المصرى الذى يعيشه إنسان عصره . **أما الإنسان فهو** وريث حضارات قديمة ذابت فى الحضارة الإسلامية . وأما المكان فهو أيضا إرث ضخم ، تنطق معالمه بمنجزات هذا الإنسان المصرى فى كل عصر من عصوره . وأما الزمان فهو الذى ينطق بالمتغيرات ، ويلح على متطلبات العصر الجديدة .

وبهذا أدى **توفيق الحكيم** رسالته الفنية كاملة ؛ إذ « **لم نستطع البيئة الغربية أن تهضمه ، بل لقد استطاع هو هضمها والاستفادة منها . وكان من ثمرة هذا اللقاء الأصيل بين روح الحكيم الشرقية وبين ثقافة الغرب العميقة المجتاحة ، هذا التراث الخصب العظيم الذى قدمه لنا أكبر فنان عربى فى عصرنا** »[٨] .

وإذا كان توفيق الحكيم قد قدم للشعب العربى فن المسرح على نحو لم يعرفه فى تراثه من قبل ، فإن **طه حسين** قدم له دراسات فى التراث العربى بمنهج وأسلوب لم يعرفها كذلك من قبل . لاشك أنه من حسن حظ الأدب العربى القديم أن أتيح له دارس كطه حسين ؛ إذ أن شخصية طه حسين الثقافية كانت هى وحدها التى تستطيع أن تقدم على دراسة هذا الأدب بجرأة لا يشوبها القحة والتهوين ، وبمحبة لا يشوبها الاستخذاء »[٩] .

وقد ألم **طه حسين** بالتراث العربى فى فترتين مختلفتين ، أو لنقل بأسلوبين مختلفين ، مرة بأسلوب أزهرى عندما كان يدرس فى الأزهر ، ومرة أخرى عندما خرج من الأزهر ليتنسم الهواء الطلق فى رحاب الجامعة المصرية . فلما اتصل بعد ذلك بثقافة اليونان واللاتين والفرنسيين فى باريس ، فوجئ بصور أخرى من الإبداع الأدبى وبمناهج جديدة فى النقد والتفكير . واستوعب طه حسين كل ذلك . فلما عاد إلى تراثه وجد نفسه يخوض فيه بوعى جديد وبرغبة ملحة فى تقديمه للقارئ العربى بمنهج جديد يكشف له من خلاله عن كنوز تراثه الذى كان قد مضى عليه ألف سنة من الجمود . وقد كان **لطه حسين** الفضل الأكبر فى تغيير صورة هذا التراث فى ذهن المثقف العربى . ولهذا سيظل **طه حسين** الأستاذ العظيم لكل دارس للتراث العربى .

ولقد كانت غزارة ثقافة طه حسين الغربية والعربية أكبر من أن تصب فى دراسة التراث الأدبى العربى وحده وتقتصر على ذلك . ولهذا فقد وجدت منافذ أخرى لها فى مؤلفاته القصصية والتاريخية والنقدية . وإذا كان التوفيق لم يحالفه فى كثير من مؤلفاته القصصية ، فلأنه ، كما يرى صلاح عبد الصبور ، لم يوفق بين البناء الغربى للقصة والحس المصرى المعاصر . ومن هنا كان « **التناقض الغريب ، أو اللقاء الغريب ، بين أسلوب القصة المتأثر بالشعر العربى وفكرة القصة المتأثرة بالرواية الفرنسية الناعمة** » . ولهذا « **لم تستطع دعاء الكروان أن تحلق إلى أبعد من السنة التى ظهرت فيها** . »[١٠]

وكان هذا هو السبب نفسه فى عدم نجاح قصة الحب الضائع ؛ لأن طه حسين كان يقلد فيها قصة **مدرسة الزوجات لأندريه جيد** ، فكان الفرق بين القصتين هو الفرق بين الأصل والصورة ــ على حد تعبير صلاح عبد الصبور .

أما عندما ألحت على **طه حسين** مشكلة من مشكلات الإنسان المصرى المعاصر ، وكانت دافعه الأول إلى كتابة القصة ــ عند ذاك امتزج الأسلوب بالفكرة ، والبناء بالمحتوى ، فكانت رواية **« أديب » بشخصياتها الواقعية وموضوعها المعاصر ؛ وهى من أحسن روايات طه حسين .**

فالأدب إذن لابد أن ينبع من البيئة التى تتحرك فى مجرى التاريخ ، ولابد أن يكون أدب الأديب موجها إلى شعب هذه البيئة ، بصرف النظر عن الكم الذى يستقبل هذا الأدب . ولكن الأديب يفترض أن أدبه يتجه إلى الشعب بأسره ؛ ذلك الشعب الذى يعد وريثا لحضارات متراكمة ، ومعايشا لظروف حضارية راهنة وخاصة .

ولهذا فإن كتابات العقاد ، شعراً كانت أم نثراً ، لم تصل إلى الجمهور العريض من الشعب ، على نحو ما حققته كتابات **توفيق الحكيم وطه حسين** . ذلك أن شعور العقاد بنفسه وعبقريته كان يطغى على شعوره بجمهور الشعب . وقد انعكس هذا الإحساس بالفردية فيما قدمه للناس من نتاج أدبى وفكرى . وكثيرا ما كان يحلو للعقاد أن يطلق على نفسه وأن يطلق عليه مريدوه لقب محامى العباقرة[١١] . وهنا يقف صلاح عبد الصبور وقفة ليتساءل : **محامى العباقرة ، ضد من ؟ وفى أى قضية ؟ ويجيب** : « **إنه محامى العباقرة ضد طغيان الرجل العادى ، محامى أخلاق العباقرة ضد أخلاق الرجال العاديين وصفاتهم ؛ وقضيته هى قضية توضيح الأختلاف بين العبقرى والرجل العادى . والحكم الذى يريد استصداره هو بيان أن العبقرى لا يدين بشئ كثير لبيئته أو وراثته بقدر ما يدين لعبقريته** » .

ولم يكن العقاد فى شعره أكثر قربا من جمهور الناس منه فى نثره ، على الرغم من دعوته لأن يكون الشعر معبراً عن هموم الإنسان فى حياته اليومية . ذلك أن العقاد « **كان يكتب شعره وفى نفسه الإحساس بأنه العقاد . كان لا يستطيع أن ينسى زهوه ليفنى فى إحساسه ، وكان لا يستطيع أن يعايش التجربة الشعرية بقلب طفل ، وإحساس إنسان**

منفعل ، **بل هو يعايشها بعقل رجل كبير الزهو بحكمته وقراءاته ووضعه الثقافى ، ولذلك لم يستطع أن يكون شاعراً كبيراً إلا فى القليل من شعره الكثير** »[١٣] .

ومع ذلك فقد كان العقاد عبقريا فى عبقرياته التى لم يكن يمكن أن يكتبها على هذا النحو أحد غيره . كما كان عبقريا فى لفته للأجيال من الأدباء إلى جدوى القراءة والإطلاع ، ومقدرتها على تجديد فكر الأديب وإطالة عمره الأدبى .

وقد كان **المازنى** صديق العقاد ورفيق كفاحه ، ولكن كان لكل منهما تكوينه النفسى والفنى الخاص به . وقد كان **المازنى** ينهل ، كما فعل رواد عصره ، من منهل الثقافة الغربية . وعندما اختلطت هذه الثقافة بحسه أفرزت عصارتها التى تمثلت فى موقفه الخاص من الأدب . فالأدب عند المازنى هو «**التعبير عن الحياة بوجهيها الجاد أو الساخر ، وأشيائها الجليلة أو التافهة ، مع النظرة الفردية والمزاج المستقل فى التطلع إلى كل ما تقع عليه العين**»[١٤] . أما لغة التعبير فيجب أن تكون وسيلة للكشف عما فى النفس ، بصرف النظر عما إذا كانت ألفاظ هذه اللغة ترقد فى المعجم العربى أو تتحرك فى أفواه الناس . فلغة التعبير لا يمكن أن تكون غاية فى حد ذاتها ، بل وسيلة لكشف جديد .

فالمازنى إذن ، على عكس العقاد ، كان يرى وظيفة الأدب فى مقدار ما يأخذ من الناس ومقدار ما يعطيهم . وعندما يحقق الأدب هذه الوظيفة ، فإنه يكون تمثيلا لكل تجارب الأديب فى مجال قراءاته فى تراثه العربى والأجنبى وفى مجالات الحياة ، وفى مجال ممارسته للفن نفسه .

وربما عدت محاولة العقاد لهدم **شوقى** أمير الشعراء مزلقا نقديا وقع فيه ؛ إذ لم ينجح العقاد قط فى هدم الشاعر العظيم . ذلك أن شوقى لم ينتزع لقب أمير الشعراء من أفواه الناس ، ولكن التاريخ ناداه به من أقصى شرق العروبة إلى غربها ، فالتصق اللقب به وأصبح لا يصلح لسواه . وكان **شوقى** قد جعل الشعر رسالته كما جعل «**الحكيم**» المسرح رسالته ؛ وكلاهما عاش هموم العصر ومشكلاته ، ورأى أن الكلمة كفيلة بأن تحرك النفوس الراكدة ، وتجعلها تنطلق إلى آفاق الفكر المحلق ؛ وكلاهما ترك الأرض الأم إلى فرنسا بلاد الفن والفكر ، فقرأ واستوعب وشاهد وفكر ، ثم عاد كل منهما إلى أرض الوطن ليداعب أحدهما الفكرة فى حوار هندسى محكم ، ويداعب الآخر الخيال فى نغم موسيقى رصين .

لقد كان شوقى عظيماً عندما عاد إلى تراثه فاستخرج العناصر الطيبة فيه ، وعرضه عرضاً جديدا ، وكان عظيما عندما فتح عينيه على ثقافة الغرب ثم عاد إلى وطنه يكتب الشعر المسرحى لأول مرة ، وقصص الأطفال الشعرية ، ونمطا من القصائد لم يعرفه التراث العربى من قبل . ثم كان عظيما عندما استوعب كل اتجاهات عصره وعبر عنها جميعا بدرجة واحدة من الحماسة والإتقان والبراعة .

* * * * *

وهكذا كانت رحلة صلاح عبد الصبور على الورق مع رواد الفكر والأدب فى مصر . ولم يكن الغرض من هذه الرحلة مجرد عرض لجهود هؤلاء الرواد ، كما لم يكن الغرض منها ملء الورق بدراسات نقدية ، ولكن صلاح عبد الصبور كان يكتب وفى ذهنه فكرة محددة يبغى أن يبرزها لأنها تطابق كل التطابق طموحه الثقافى والإبداعى من ناحية ، وقلقه وطموحه بالنسبة لمستقبل الثقافة فى مصر أو فى الوطن العربى من ناحية أخرى .

وقد كان **صلاح عبد الصبور** يعد نفسه ورفاقه من جيله من تلاميذ الجيل الثانى من رواد الأدب والفكر فى مصر . **فهم مفتونون بهم ، وهم** يسيرون على دربهم . **حقا إنه يفصلهم عن هذا الجيل الثانى جيل وسيط تتلمذوا عليه ، ولكن إحساسهم بدينهم لهذا الجيل الثانى من رواد الفكر والأدب أكبر من إحساسهم بالدين لمن تتلمذوا عليهم بطريق مباشر . ويكاد يتميز جيل صلاح عبد الصبور** بما كان يتميز به رواد الجيل الثانى من المفكرين والأدباء . **حقا إن** صلاح عبد الصبور لم يكتب عن جيله ، بل اكتفى بأن أشار إليهم إشارات عابرة فى مشروع كتابه «**على مشارف الخمسين**» الذى نأمل أن تكتمل مقالاته وتخرج إلى القارئ العربى فى شكل كتاب يحمل شيئا عن تكوين **صلاح عبد الصبور** الفكرى والفنى ، **ذلك** التكوين الذى كان **يقع فى خلفية تفكيره عندما كتب عن جيلى رواد** الأدب والفكر ؛ وعندما دعا القارئ العربى **لأن يعيد قراءة الشعر** العربى القديم بوعى جديد ، **وقدم له نماذج من هذه القراءة** ؛ وعندما اختار نماذج أدبية من روائع الأدب العالمى وقدمها للقارئ ؛ ثم أخيرا عندما وقف وقفة موضوعية ليقيم كتابات جيل الشباب من الكتاب .

لم يشأ **صلاح عبد الصبور** أن يقدم فى مقالاته التى وصلتنا تحت عنوان «**على مشارف الخمسين**» تاريخ حياته الفنية لمجرد أنه أحس ، وهو على مشارف الخمسين ، الرغبة فى أن يسجل ذكريات حياته ، بل شاء صلاح أن يقدم بروح طفولية مرحة ، قصة كفاح جيل آخر من الفنانين والمفكرين مع الحياة ومع الواقع المصرى . وليست هذه القصة فى الحقيقة سوى امتداد لقصة من أعجب بهم من رواد الأدب والفكر .

فصلاح عبد الصبور كان ، **مثلهم** ، نبتا طيبا نشأ فى أرض طيبة . ولم يكد هذا النبت ينمو ويترعرع حتى عرف طريقه إلى المكتبات الصغيرة فى بيئته الصغيرة . فأخذ يقرأ ويستنسخ شعر **إيليا أبو ماضى وأبى القاسم الشابى والتيجانى يوسف بشير** ، إلى جانب قراءة مستطلعة ناقدة لشعر **محمود حسن إسماعيل وعلى محمود طه وإبراهيم ناجى** وغيرهم .

وكان **صلاح عبد الصبور** يعقد فى الوقت نفسه أواصر الصداقة مع من أنبتتهم بيئته الصغيرة من رجال عاملين مكافحين ؛ رجال شرفاء ذوى قصد نبيل ، كما يقول عنهم **صلاح عبد الصبور** ، وإن لم يكن لهم فى عالم الشهرة والفن مكان . فقد كان يطرق دكان إبراهيم السروجى فى بلدته ، وسمع منه لأول مرة أسماء **نيتشه وشوبنهاور وجون ستيورات ميل** . ولم يكن إبراهيم السروجى قد حصل من الشهادات إلا شهادتى الميلاد والتوحيد . ولم يلبث أن فتن بهذا السقراط الريفى وأخذ يناديه بيا أستاذ . وفى بيئته الصغيرة صادق كذلك **مرسى جميل عزيز وعبد الحليم حافظ**

قبل أن يذيع صيته . ثم كان خروج صلاح عبد الصبور من بيئته الصغيرة إلى بيئة القاهرة الرحبة حيث الجامعة المصرية . وفى مقاهى القاهرة تعرف على نفر من الفنانين والأدباء . فعرف **زكريا الحجاوى وأنور المعداوى وغيرهما** . وفى رحاب الجامعة **تعرف على محمود حسن إسماعيل** وأخذ يسمعه شعره ولما يبلغ السابعة عشرة من عمره . ثم شاء أن يتعرف على الشاعر على محمود طه . وكان عليه أن يسعى إليه فى «جروبى» . ولكنه عندما رأى هيئته لا تنم عن هيئة شاعر بل هيئة عين من الأعيان . وعندما رأى هذا المقهى بطابعه الافرنجى غريبا عن المقاهى الشعبية التى تعود الجلوس فيها مع رفاقه . خاف رهبة المكان وخرج .

ولننظر كيف يعبر **صلاح عبد الصبور** عن فرحته الطفولية عندما أسعده الحظ بلقاء الدكتور إبراهيم ناجى . يقول : **«حين خرجت مجبور الخاطر من عيادة الدكتور إبراهيم ناجى بشبرا ، وبعد أن أمتعنى بسياحته الودود بين شعره ومترجماته عن شكسبير وبودلير ، طرت إلى أصدقائى من زملاء الجامعة أنبئهم بأنى سعدت بلقاء شاعر كبير ومودته ، وأنه قد تكرم على فدعانى أن أزوره كلما تيسر لى الوقت ، وأنه استمع إلى إحدى قصائدى فأحبها . ثم رويت لهم كالمأخوذ بعضا من تعليقاته العابرة ، ونكاته التى لم أسمع لها مثيلا حتى الآن فى رقتها وسماحتها ، رغم ما فيها من لذع وسخرية .»**[١٥]

وفى عام **١٩٥٢** أسندت إلى رفقة **صلاح عبد الصبور** ، وهو معهم . مهمة إصدار **مجلة الثقافة** على سبيل إنقاذ المجلة من أن تغلق . ولكن المجلة أغلقت على الرغم منهم بعد مدة وجيزة كانت من أزهى أيامها كما يقول .

ولم تكن هذه الحياة الفنية الخصبة تحول بين صلاح ورفاقه والدأب على البحث والقراءة فى مجالات شتى ؛ فللتراث العربى جانب . وللتراث الغربى الفكرى والفنى جانب آخر . وما خلفته حركة الريادة الفكرية والأدبية العربية الحديثة جانب ثالث .

ثم انطلق صلاح عبد الصبور ورفاقه يكتبون ويبدعون بعد أن انصهرت كل هذه الثقافات فى نفوسهم . وبعد أن توطدت علاقاتهم النفسية بالناس والأرض والتراث .

وأراد صلاح عبد الصبور أن يكون مبدعاً فى ترجماته لروائع الأدب العالمى ، ومبدعا فى دراسته للأدب الغربى ، ومبدعا فى تقييمه للرجال العظماء إلى جانب كونه مبدعًا فى الشعر . لقد كان يعشق الكلمة عندما تلمح وتوحى وتنفذ إلى نفسه . يقول معبراً عن هذا الإحساس :

«وهناك من الكتاب والفنانين من يستطيع أن يعقد الصداقة بينه وبين قارئه . فإذا القارئ يتخيل كاتبه ويشخصه ويخلع عليه ملامح يرتضيها له ، حتى لو فصلت بين الكاتب وقارئه سنوات أو قرون من التاريخ .»[١٦] ويقول :

«والكتاب الجيد يعيش حياة جديدة كل يوم جديد . ويتناوله القارئ بعد سنين أو قرون من طبعه وفى وهمه أن يقلب صفحة من صحف التاريخ . فإذا بالكتاب الخالد جديد جديد فى كل شئ ، وكأن كل كلمة منه عاشت حياة آدمية خالدة »[١٧]

ثم يقول أخيرا :

«وكثيرا ما أسهر فى غرفتى مع أحد هؤلاء الأصدقاء . إنهم ملح الأرض الذى تحدث عنه السيد المسيح حين قال فى موعظة الجبل : أنتم ملح الأرض فإذا فسد الملح فبماذا نملح .»[١٨]

بهذا العشق لسحر الكلمة ، وبهذا الحب المتبادل بينه وبين الكتاب وصاحبه ، قدم صلاح عبد الصبور للقارئ ترجمات بديعة **لتشيكوف وجون اسبورن وهيمنجواى وتينسى وليامز ، ومارسيل بروست ، وموليير وأونيل وميلر ولوركا وغيرهم** .

وبهذا العشق لسحر الكلمة كتب **«قراءة جديدة فى شعرنا القديم»** . ويقول فى تقديمه لهذا الكتاب : **«ولست فى هذا المقام أبتغى وضع مختارات للشعر العربى ، فذلك قصد ينبغى أن تعد له وسائله ووقته . ولكنى أريد أن أعرض تجربة قارئ للشعر العربى ؛ قارئ يحب هذا الشعر لأنه هو جذوره الممدودة فى الأرض . ويصدر عنه فيما يكتب . ويطمح فى أن يستوعب أشرف تقاليده ثم يعرضها على مرآة عصره .»**[١٩]

وهكذا كان صلاح عبد الصبور يسير على درب العظماء من الرجال الذين أرسوا دعائم الفكر الحديث فى مصر بل فى العالم العربى كله . لقد كان مثلهم يضع قدما فى التراث العالمى وقدما أخرى فى التراث الغربى . وعندما امتزج التراثان فى نفسه أبدع فنا عربيا متميزا سيظل معلما من معالم نهضتنا الأدبية المعاصرة .

لقد كانت مشكلة التوفيق بين الأدب أو الفكر العالمى والأدب أو الفكر العربى هى الشغل الشاغل لصلاح عبد الصبور . فمن الخطأ أن نتصور أنها كانت مشغولية الأجيال الأولى من رواد الفكر والأدب وحدهم ؛ ومن الخطأ كذلك أن نرى الثقافة الأوربية مسئولة عن الاستعمار فى أى شكل من أشكاله . بل لعلها من عوامل تفتيح الوعى على محاربة الاستعمار والتخلص منه . فنحن نستطيع أن نتبنى حضارة الغرب دون أن نتعرض لضياع الشخصية وفناء الذات . كما أننا نستطيع أن نواجه شمس الفكر الغربى ونستمد منها الضوء على أن نحيل هذا كله إلى غذاء نهضمه فى باطننا .

وعندما ينجح الأديب أو المفكر بعد كل هذا فى أن يعقد بين نفسه وقارئه العربى رباط الحب والصداقة ؛ وعندما يجد القارئ فى نتاجه الزاد الفكرى والجمالى الذى يحتاج إليه . فإنه — عندئذ — يؤكد أصالته .

لقد كانت فكرة الأصالة جزءًا من نبض صلاح عبد الصبور . كانت تثور فى نفسه إذا قرأ أو سمع ما يتنافر معها ، وكان يحس نبضها قويا إذا رآها تتحقق قولا أو فعلا . فإذا سار فى الطريق ورأى اللغة الأجنبية تتردد أمامه فى اللافتات البراقة وقف يتأمل هذا العجب العجاب ويقول فى نفسه : **«كأن اللغة العربية ثقيلة الظل على أهلها . جافية الوقع على ألسنتهم»**[٢٠]

أما عندما يجلس إلى الناقد المفكر **د. محمد مندور**، فإنه يحكي عنه ويقول: «**هو ابن الشرقية الريفي، وهو الإقليم الذى أنتسب إليه. وقد أمضى من عمره عشرة أعوام في مدينة النور، وعاشر اليونان والرومان تحت المصباح في لياليه البيضاء، وعقد أواصر الصداقة بين فكره وبين كل فكر عرفه الإنسان، ولكنه مازال كما هو حكما ريفيا في جلباب أبيض... فبالمهرجان الذكاء الذى كان يتألق عندئذ حين أسأله فيجيب، وأتحدث. فيعلق على حديثى، يشفع هذا كله بذاكرة مستوعبة. ومنطق نافذ. يكشف عن وجه الحقيقة آلاف الأستار.**»(٢١)

وبهذا الإصرار على الأصالة كانت لصلاح عبد الصبور وقفة مع كتاب الأدب من جيل الشباب. بعد أن قرأ لهم كثيرا من نتاجهم. لقد رأى أن هذا الجيل كان يفتقد الأصالة بالمعنى الذى ينبغي أن يفهم، وهو أصالة الاستيعاب. وأصالة الهضم، وأصالة التعبير. وجيل الشباب يفتقد من ناحية أصالة الاستيعاب والهضم لأنه لم يصل، ولا يريد أن يصل. إلى حالة النزاهة الفكرية التى تجعله يقدم على القراءة المستوعبة للفكر والأدب الغربي من مصدره. بحجة أن هذا الفكر والأدب شكل من أشكال الغزو الفكرى الاستعمارى. ولهذا فهو «**جيل الترجمات الرديئة والملخصات المختلة، جيل يتلقى معلوماته شفاها من أفواه غير واثقة مما تقول. لأنها تلقفته شفاها أيضا.**»(٢٢)

ومن ناحية أخرى فإن هذا الجيل يفتقد في معظمه أصالة اللغة والأسلوب الفنى. وإذا لم يحسن الأديب لغته ولم يتمكن منها، فإنه لن يحسن بعدها شيئا. لأن اللغة الفقيرة لا تنتج إلا الفكر الفقير.

وأما أسلوبهم. وهو ـ في تعريف صلاح عبد الصبور ـ وعاء المحتوى. فهو إما فارغ من المحتوى أو واسع عن المحتوى. وإذا كان الأسلوب كذلك فإنه «**يصبح لونا من ألوان الزينة الفارغة. التى قد تجذب الأنظار لحظة ثم ما تلبث العيون التى كانت حفية بها أن تضيق بها أشد الضيق.**»(٢٣)

إن صلاح عبد الصبور. في تقييمه لجيل الشباب. يحلم بأن تستمر مصر على درب النتاج الأدبي والفكرى العظيمين. «**إن مسرحية جيدة بالعربية. تتناول مشكلات الواقع المصرية، أو قصيدة بالعربية تمس القارئ في كل مكان. أو قطعة موسيقية يبدعها مصرى فتطوف الأرجاء. أو عقلا مصريا يسامت بفكره فكر العالم، كل تلك ردود عملية على السؤال: كيف استطاعت مصر أن توفق بين الأصالة والمعاصرة. بين الماضى وتأثيرات الحضارة الغربية.**»(٢٤). وهذا هو ما لم يحققه جيل الشباب. ولكن صلاح عبد الصبور لم يفقد الأمل في أن يحقق هذا الجيل هذه الغاية.

لقد كان صلاح عبد الصبور يحلم بالأدب العظيم. والأدب العظيم هو باعث الأحلام العظيمة بمجتمع أسعد تتحقق فيه كرامة الإنسان.

ولهذا كان صلاح عبد الصبور وسيظل عظيما لأنه خلف وراءه أدبا عظيما.

هوامش:

(١) وتبقى الكلمة ـ الطبعة الأولى ـ بيروت. دار العلم للملايين ١٩٧٠. ص ٢٠

(٢) قصة الضمير المصرى الحديث ـ منشورات اقرأ. بيروت. ص ٣٨

(٣) نفسه

(٤) نفسه ص ١٤٧

(٥) نفسه ص ٨

(٦) وتبقى الكلمة ص ٢٢

(٧) نفسه ص ٢١

(٨) ماذا يبقى منهم للتاريخ ـ دار الثقافة العربية. القاهرة. الطبعة الأولى. ديسمبر ١٩٦١. ص ٨٩

(٩) نفسه ص ٣١

(١٠) نفسه ص ١٥

(١١) نفسه ص ٢٦

(١٢) نفسه

(١٣) نفسه

(١٤) نفسه ص ١٦١

(١٥) مشارف الخمسين: مجلة الدوحة القطرية أغسطس ١٩٨٠ عدد ٥٦

(١٦) مدينة العشق والحكمة: منشورات اقرأ. بيروت. ص ٧

(١٧) نفسه ص ١٠

(١٨) نفسه ص ١١

(١٩) قراءة جديدة لشعرنا القديم: دار النجاح ـ بيروت. ١٩٧٣. ص ١٢

(٢٠) قصة الضمير المصرى الحديث ص ١٥٨

(٢١) رحلة على الورق ـ الشركة المتحدة للنشر والتوزيع ـ القاهرة ١٩٧١. ص ٤٧

(٢٢) نفسه ص ٩

(٢٣) نفسه ص ٢٥

(٢٤) قصة الضمير المصرى الحديث. ص ١٩٦٨

صلاح عبد الصبور

بين التراث والمعاصرة

محمد مصطفى هدارة

إن جيل صلاح عبد الصبور الذى نشأ فى الثلاثينيات من هذا القرن قد شهد تحولات خطيرة فى مسار الفكر العربى بعد أن بدأ الرواد منذ أوائل القرن فى التطلع إلى الفكر الغربى وتمثل الحياة الأوروبية بكل ما فيها من عناصر الخير أو التفاهة والانحلال . وقد شهدت تلك الفترة صراعا عنيفا بين دعاة المحافظة على التراث والتقاليد ودعاة التغريب . ويكفى أن أشير فى هذا المجال إلى كتاب (اليوم والغد) لسلامة موسى ، الذى أصدره فى عام ١٩٢٧ ، وكان فيه من أشد المتحمسين للتغريب حتى إنه يقول فى مقدمة كتابه : «كلما ازددت خبرة وتجربة وثقافة توضحت أمامى أغراضى فى الأدب كما أزاوله ؛ فهى تتلخص فى أنه يجب علينا أن نخرج من آسيا[١] ، وأن نلتحق بأوروبا ؛ فإنى كلما زادت معرفتى بالشرق زادت كراهيتى له وشعورى بأنه غريب عنى . وكلما زادت معرفتى بأوروبا زاد حبى لها وتعلقى بها ، وزاد شعورى بأنها منى وأنا منها . هذا هو مذهبى الذى أعمل له طول حياتى سرا وجهرة ، فأنا كافر بالشرق ، مؤمن بالغرب»[٢].

ويؤكد **سلامة موسى** فى كل صفحات كتابه غلوه فى الدعوة إلى التغريب والانسلاخ من العروبة ؛ فهو يريد من الأدب أن يكون أدبا أوروبيا **٩٩** فى المائة ، ويأسف لوجود رابطة بيننا وبين الحضارة العربية فيقول : «إن هذا الاعتقاد بأننا شرقيون قد بات عندنا كالمرض ؛ ولهذا المرض مضاعفات ؛ فنحن لا نكره الغربيين فقط ، ونتأفف من طغيان حضارتهم فقط ، بل يقدم بذهننا أنه يجب أن نكون على ولاء للثقافة العربية ، فندرس كتب العرب ، ونحفظ عباراتهم عن ظهر قلب ، كما يفعل أدباؤنا المساكين أمثال المازنى والرافعى ، وندرس ابن الرومى ، ونبحث عن أصل المتنبى ، ونبحث عن على ومعاوية ونفاضل بينهما ، ونتعصب للجاحظ ... وليس علينا للعرب أى ولاء ؛ وإدمان الدرس لثقافتهم مضيعة للشباب . وبعثرة لقواهم ؛ فيجب أن نعودهم الكتابة بالأسلوب المصرى الحديث ، لا بأسلوب العرب القديم»[٣].

ولم يلبث الدكتور **طه حسين** أن أصدر بعد سنوات قليلة من ظهور كتاب **سلامة موسى** كتابه (مستقبل الثقافة فى مصر) ، ليرسم فيه سبيل النهضة العلمية بعد معاهدة **١٩٣٦** . وقد رأى فيه أن السبيل الوحيد لهذه النهضة هو «أن نسير سيرة الأوروبيين ونسلك طريقهم . لنكون لهم أندادا ، ولنكون لهم شركاء فى الحضارة ، خيرها وشرها ، حلوها ومرها ، وما يحب منها وما يكره ، وما يحمد منها وما يعاب»[٤].

وهو يؤكد فى أكثر من موضع فى كتابه أننا لسنا شرقيين فى حضارتنا أو تفكيرنا منذ أقدم عصور التاريخ ، ولكننا ننتمى إلى حضارة البحر الأبيض المتوسط .

ويقول فى أحد هذه المواضع : «ولا ينبغى أن يفهم المصرى أن الكلمة التى قالها إسماعيل وجعل بها مصر جزءا من أوروبا قد كانت فنا من فنون التمدح ، أو لونا من ألوان المفاخرة ، وإنما كانت مصر دائما جزءا من أوروبا فى كل ما يتصل بالحياة العقلية والثقافية على اختلاف فروعها وألوانها»[٥].

نشأ **صلاح عبد الصبور** إذن فى الثلاثينيات من هذا القرن وأصداء هذه الدعوات إلى التغريب تتجاوب بها جوانب الحياة فى مصر . ولم تكن قد هدأت بعد الضجة التى أثارها كتاب الدكتور **طه حسين** (فى الشعر الجاهلى) حين صدر فى عام **١٩٢٦** وأغرى الباحثين من **المحافظين** على التراث عليه . وكان من بينهم **مصطفى صادق الرافعى** فى كتابه (المعركة بين القديم والجديد) ، الذى يصور لنا بوضوح هذا الصراع بين دعاة التغريب وبين المحافظين على التراث . وقد أطلق الرافعى على دعاة التغريب كلمة (المبدين) بدلا من (المجددين)[٦].

جاء **صلاح عبد الصبور** من المدينة الصغيرة «الزقازيق» بعد أن قضى مرحلة الدراسة الثانوية فيها، مكبا على قراءات يمتزج فيها العربي بالغربي، والتقليد بالتجديد؛ فقد عاش فى جو رومانسى مشبوب المشاعر مع كتب **المنفلوطي وجبران خليل جبران وميخائيل نعيمة**، واستهوته أشعار **محمود حسن إسماعيل**، ثم عرف الفيلسوف الألمانى **نيتشه** من خلال كتاب مترجم له[٧].

وحين عبر الجسر إلى الجامعة وإلى العاصمة الكبيرة (زلزلت نفسه زلزالاكبيرا) قراءاته وسماعاته من الأصدقاء[٨]. وبدأت الأسماء الغربية تقرع سمعه بعنف: **إليوت، أندريه بريتون، بودلير، ڤاليرى، رلكه، شلى، وردزورث**؛ وبدأت أسماء المدارس الأدبية والفنية والاجتماعية تزلزل كيانه: **السريالية، الرومانتيكية، الكلاسيكية، الكلاسيكية الجديدة، البرناسية، الرمزية، الميتافيزيقية، الواقعية الاشتراكية**[٩].

وكانت وجهته فى الدراسة قسم اللغة العربية بكلية الآداب. حيث امتزجت فى نفسه هذه القراءات والسماعات، ودراسة التراث والتعمق فيه، مع ماكان يشيع فى جو الحياة الفكرية من أصداء المعارك بين القديم والجديد، أو بين التقاليد والتغريب، أو بين التراث والمعاصرة؛ فقد كانت كل هذه المعانى موضع جدال وصراع بين أطراف متعددة، تختلف وجهات نظرها، وتتباين دوافعها. فماذا كان موقف **صلاح عبد الصبور** من هذا الصراع العنيف الذى لم تهدأ حدته حتى الآن، ولا تزال آثار جمره مشتعلة فى حياتنا الفكرية، وكان فى ذروة احتدامه إبان وجود صلاح فى الجامعة فى نهاية الأربعينيات. **إننا نجد صلاحا مفتونا بالشخصية المصرية، وبالرواد الأوائل الذين مدوا جسور الثقافة بيننا وبين الغرب منذ عصر محمد على**؛ فنراه يشيد **بالشيخ حسن العطار، والجبرتى، وحسين عجوة، أول مخترع مصرى كما سماه، وبرفاعة الطهطاوى «المندهش الأعظم» فى رأى صلاح، وعبد الله النديم، وأحمد لطفى السيد وغيرهم**[١٠]. ونراه يتتبع أصول الثقافة الغربية عند بعض المفكرين الذين أثروا فى حياتنا الثقافية فيقول: «سافر الطهطاوى إلى باريس وعاد فى ذهنه آثار **مونتسكيو وجان جاك روسو وڤولتير**. وقرأ **عرابى** كتابا عن نابليون أهداه إليه **سعيد** فأيقظ هذا الكتاب فى نفسه رؤى عن الثورة الفرنسية. وقدكان محمد عبده وسعد زغلول حريصين على تعلم اللغة الفرنسية فى أواسط عمريهما. وتلقن **سلامة موسى** من جمعية الفابيين الإنجليز شذرات من الفكر الاشتراكى والعلمى. ولسوف نجد فى تاريخنا الحديث أثر هذه التغريبة واضحا فى معظم رواد فكرنا: **محمد حسين هيكل** يسافر إلى فرنسا فيعود ليكتب روايته الرائدة (زينب)، متأثرا فيها بالنزعة الرومانسية الفرنسية؛ **وتوفيق الحكيم** يعيش فترة فى باريس فيعود لينتقل بسرعة من مسرح الاستعراض إلى مسرح الفكر... أما **طه حسين** أستاذ الأساتذة، والأب الجليل لكل ما هو جميل ومثمر فى حياتنا الثقافية، فالحديث عن دوره لا يتسع له هذا المجال. ولكن ملمحا من ملامح هذا الدور العظيم أنه أنار لأجيال كثيرة بعض مسالك العقل والذوق الأوروبيين»[١١].

وهذا الإعجاب بالرواد الأوائل الذين فتحوا لنا منافذ الثقافة الأوروبية يؤكد أساسا مهما عند صلاح فى وجوب التماذج بين الثقافتين: العربية الأصلية والأوروبية المستحدثة؛ فهو يقول: «الثقافة العربية السلفية لا تكفى وحدها لصنع الإنسان الجديد. بل لابد من البحث عن منابع جديدة يُفتشُ عنها فى فكر هذه الأمم المتقدمة... فنحن عندئذ لا نتجه إلى فكرنا السلفى القديم وحده، ولا نتجه إلى فكر جيراننا فى الشرق القريب أو الشرق البعيد، ولكننا نتجه إلى الغرب، لا يمنعنا من التقدير لحضارته وثقافته فصول مأساته السياسية معنا»[١٢].

والتراث فى رأى صلاح ليس تركة جامدة. ولكنه حياة متجددة[١٣]؛ **وهذه الحياة المتجددة فى نظره تقضى بمزجه بالفكر الغربى، وإقامة حياة فكرية متوازنة على هذا الأساس**؛ فهو يقول: «نعيش الآن مرحلة تغير جديد **منذ أن اصطدم هذا الشرق العربى** بالحضارة الأوروبية، وطمح إلى أن يقيم الموازنة الواجبة بين ماضيه وتطلعاته وبين جذوره وآفاق استشرافه»[١٤].

ولكن ما حدود كل عنصر فى هذا المزيج، وما مقداره فى رأى صلاح، وما نتيجة هذا التماذج بين العنصرين؟

إن صلاحا يحتقر كل ما يردده (بعض متسكعى الفكر السياسى فى بلادنا عن الغزو الثقافى وما شابه ذلك من الشعارات السخيفة الجاهلية)[١٥]، ويرى أن (**الثقافة تراث حى متصل بين الماضى والحاضر، متجهة إلى المستقبل**)[١٦]. ولهذا يقول إن الذين ينظرون إلى الفكر على أساس اتجاهين سلفى وأوروبى، يخطئون، إذ يوجد طابع قومى ثالث «هو الطابع العربى العلمى الحديث؛ **فهذا الطابع الذى** يدرك أن الدين والحضارة العربية السلفية جزء من تراثنا. من واجبنا أن نتطور به، وأن تمتد قاماتنا بعد **ذلك إلى آفاق الثقافة العالمية المعاصرة**. ثم يمتزج ذلك كله فى وعاء ثقافى علمى يميزه شيئان: العروبة أولا، والمعاصرة ثانيا»[١٧].

وهذا التوازن الدقيق بين هذين العنصرين: التراث والمعاصرة يجعله صلاح عبد الصبور أساسا **لرفض محاولات أنصار كلا الجانبين** لتغليب أحدهما على الآخر؛ فلا يمكن أن «يستعبدنا التراث ويركب أكتافنا بدلا من أن يكون قوة دافعة فى ثقافتنا المعاصرة»[١٨]. ونراه يهاجم الأدباء المحدثين الذين **يعيشون على التراث وحده** «وكأن التراث قدمان معروقتان تلتفان على أعناق الكتاب والشعراء»[١٩].

وهو يتابع بالنقد عباد التراث المنقطعين عن كل مصادر المعاصرة فيقول: «وللتراث الشعرى سيطرة لا يكاد يفلت منها إلا الشاعر العظيم، فالشعراء الأوساط يخضعون لهذا التراث خضوعا شبه مطلق، فإذا أراد أحدهم أن يصف اختار التشبيه الجاهز. الذى درج عليه الأقدمون، وإذا أراد أن يمجد إنسانا اختار الأوصاف المتواترة التى وردت فى محفوظه من الشعر. وحتى اللغة عندئذ تفقد فرديتها وأصالتها وتصبح لغة عامة»[٢٠].

أما إذا ارتبط التراث بالمعاصرة وأصبحا نسيجا فى تجربة الشاعر. فهذا هو المعنى الأصيل فى الشعر. وهو الذى يجعل الشاعر متميزا. ينتج شعرا متميزا[٢١]. فهناك شعراء معاصرون إذن يمتلكون التراث. وشعراء آخرون يتملكهم التراث[٢٢]. وعلى الرغم من اهتمام **صلاح عبد الصبور**

بكتب التراث فى صباه وفى سنى شبابه الباكر . واختياره قسم اللغة العربية ميدانا لدراسته الجامعية . حيث نهل من مصادر التراث شعره ونثره . فإنه **أحس ضرورة الرؤية الشاملة لهذا التراث . والإقدام على قراءة مصادره** (قراءة صحيحة تاريخية مرتبة)[٢٣] . ولهذا انقطع سنتين لتحقيق هذه الغاية . وتفرغ للتراث الشعرى العربى بنظرة شاملة فاحصة ، واستبانت له من خلال هذه الرؤية نتائج ذات أهمية كبيرة : فقد وجد «أن تراث الجاهلية تراث عظيم فى صدقه وفى إحساسه بالطبيعة . وفى خلطه بين الحواس . واستجلابه للصورة من دائرتها . وفى تقديره للون والشكل والطعم والرائحة فى الأشياء ، وفى بعده عن التجريد»[٢٤] . وهذا الإعجاب العظيم بالشعر الجاهلى لا يجعل صلاحا متعبدا للتراث ، ولكنه يقيم أبدا فى نفسه هذا التوازن الذى سبق أن أشرت إليه ، حتى ليذكره بعض تراث الجاهلية بأشعار **لوركا وجون كيتس** فى حيويتها[٢٥] . ويمتزج تراث الشعر العربى فى نسيج فكر صلاح مع تراث كل شعر قرأه . يقول فى ذلك : «لقد استرحت فى أمر الشعر العربى إلى نوع من اليقين حين قرأته ، فأحببت ما أحببت ، وكرهت ما كرهت . وتخيرت تراثى الخاص منه . واختلط تراثى الخاص منه بتراثى الخاص من كل شعر قرأته . بدءا من كتاب الموتى والإلياذة . ونهاية بآخر ما قرأت»[٢٦] .

وهذا المزيج من الشعر التراثى والشعر المعاصر لم يكن صلاح يقدر قيمته بحسب تعبيره عن عصره ، ولكن بحسب تعبيره عن الإنسان : فالشعر فى رأيه «فن اكتشاف الجانب الجمالى والوجدانى من الحياة»[٢٧] .

وهو يوجب على من يدرس الشعر أن يفتش عن تحقيقه لهذه الفضيلة العظمى : تقدير النفس والحياة[٢٨] . ونراه يشيد بألوان من الشعر العربى بوصفه «وثيقة ثورة نفسية رائعة ، وشعراؤه شعراء كبار ، وثوار كبار . حتى لو استبعدنا من ذخائرهم شعر المدح البليد والملق المداجى : فلقد كانت ثورتهم بحثا عن أنفسهم فى داخل نطاق اجتماعى رضوا به كارهين»[٢٩] .

وهذا الإعجاب الواعى بالتراث امتزج فى توازن دقيق بالثقافة الغربية التى استقاها صلاح عبد الصبور من قراءاته الواسعة . وكان وراء الإقبال عليها دافع يقظ يعى معنى الثقافة . ويراها متواصلة فى أى قطر من أقطارها ، مستمرة فى أى تاريخ ، سحيقا كان أو معاصرا ، «وكل فنان لا يحس بانتمائه إلى التراث العالمى . ولا يحاول جاهدا أن يقف على أحد مرتفعاته فنان ضال»[٣٠] ولهذا نجد معنى التراث عند صلاح يتسع اتساعا شموليا . فلا يقتصر على التراث العربى فحسب ، وإنما التراث عنده هو كل ما أنتجته البشرية فى تاريخها الطويل من روائع الإبداع الإنسانى . والأدب العربى جزء منه . لا ينفصم عنه . يقول : «إن الأدب العربى هو أحد الآداب الكلاسيكية الكبرى ، فيه طابعها وعالمها . وهو يقف بينها معتزا بأصالته ووجوده وإسهامه الحى فى تطوير التجربة الأدبية فى العالم»[٣١] ولهذا تتشابك الرؤى وتمتزج الأسماء فى نفس صلاح . ويحس قرابته الشديدة – كما يقول – إلى الشعراء «فى كل صقع من أصقاع العالم . وفى كل فترة من تاريخه ، بحيث انتظم موروثى الأدبى **أبا العلاء وشكسبير ، وأبا نواس وبودلير ، وابن الرومى وإليوت ، والشعر الجاهلى ولوركا**»[٣٢] .

واتسعت رؤية صلاح إلى الثقافة الغربية المعاصرة إتساعا هائلا : فلم تقتصر على الشعر وحده ، بل شملت آفاق القصة والمسرح والفلسفة والفن . ونراه فى مقالاته التى جمعها فى كتابه (أصوات العصر) يتابع حياة **تشيكوف** وآثاره ، ويحلل شخصية **جون اسبورن** فى مسرحية (انظر خلفك فى غضب – ومسرحية **جون اسكواير** (مهرج من ستراتفورد ، ويعرض كتابا **لهتشكوك** عن الأدب والجريمة . ويحلل كتاب (نهاية الأنبياء الصغار) الذى يؤرخ لحياة حزب العمال البريطانى ، وينتقل بعد ذلك إلى الكتابة عن قضية الأدب والجنس من خلال (عشيق الليدى شاترلى) و(يوليسيز) و(لوليتا) ، ويتتبع بقلم الناقد المحلل قصة (خريف امرأة أمريكية) **لتنيسى ويليامز** . وقصص **فرانسواز ساجان** ، وحياة الشاعر الروس **فلاديمير ماياكوفسكى** ، وقصة نضال البرت شفايتزر فى أفريقية من خلال كتابه (على حافة الغابة البدائية)[٣٣] .

ونراه فى كتابه (وتبقى الكلمة) يقارن بين شخصية **كليوبترا** كما رسمها شوقى وشخصيتها كما رسمها **شكسبير** . ثم يعرض لحياة الشاعر اليونانى **كازنتزاكيس** وآثاره ومنابع فكره ، متتبعا تأثره بالفيلسوفين **نيتشه وبرجسون** ، ويحلل ملحمته الأوديسا الجديدة ، ثم يعرض للشاعرة الإغريقية **سافو** ، والشاعر اليونانى السكندرى **كفافيس** . وينطلق من رحاب الشعر اليونانى الحديث والقديم إلى الأدب الروسى فيحلل حياة **بوشكين** وأدبه ، ويقدم نماذج من شعره ، ثم يتناول **موقف سارتر** من قضية الالتزام بالنسبة للفن وللشعر . محللا آراء أفلاطون حينا ، وآراء **رتشاردز** حينا آخر ، ومتتبعا لرأى **المدرسة الواقعية الاشتراكية** مرة ، **والمدرسة البارناسية** مرة أخرى . ثم نراه يقدم تحليلا نقديا عميقا لدراسة **سارتر** عن **بودلير** . ولا يلبث أن يترك **سارتر** إلى الكاتب الألمانى **بيتر فايس** فى اتجاهه إلى ما يسمى بالمسرح التسجيلى . ويناقش قضية الاغتراب Alienation أو الطرف المقابل لنظرية الحائط الرابع . وينطلق من الثقافة الأوروبية إلى الثقافة الأمريكية فيحلل طبيعة الحياة الثقافية فى أمريكا . ويعرض بعض الروايات الجديدة واتجاهاتها ، ويتحدث عن اتجاهات الشعر الأمريكى المعاصر عند أمثال **روبرت لويل ورتشارد ولبور**[٣٤] .

وهذا الزاد الوفير من الثقافة الغربية المعاصرة . الذى يدهشنا بتنوعه وتعدد ميادينه ، لا يعرضه لنا صلاح فى دهشة القروى الساذج ، الذى جاء إلى المدنية الكبيرة لأول مرة ، بل يعرضه **بأصالة المعتز بتراثه العربى ، الراغب فى اتساع مساحة الفكر العالمى ، الواعى بما يأخذ وبما يدع ، المحلل الذى يصل إلى أعماق التجربة ومغزاها الإنسانى ، الناقد المتذوق ، الذى يستطيع أن يضع يده فيجد الدر أو الصدف ، المجرب اللماح الذى يستطيع أن يقارن بين القديم والمعاصر ، وبين الشرق والغربى ، ويقرن بين الأشباه والأضداد** .

ومثلما وجدنا **صلاح عبد الصبور** يستهويه تراثه العربى ولا يتعبده . نراه فى هذا الحشد الحافل من الثقافة الغربية المعاصرة ثابت الجأش . بعيدا عن حمأة التغريب التى وقع فيها رواد كبار من قبل – كما أسلفنا

القول .

وكان صلاح مدركا إدراكا تاما لموقفه ؛ ولهذا هاجم الدعوات (الاستغرابية) الصادرة من **سلامة موسى** فى كتابه (اليوم والغد) ، والدكتور **حسين فوزى** فى كتابه (سندباد عصرى) ، والدكتور **طه حسين** فى كتابه (مستقبل الثقافة فى مصر)[٣٥] . ويقول فى ذلك : «هذه الدعوات الحارة إلى الاستغراب هى لون من السخط على الواقع حين تستبد الحماسة بهذا السخط فتحرفه عن مجال الصحيح ... ولكننا أيضا نعرف أن مكاننا جغرافيا هو هذا المكان ، وأن وراثتنا البيئية هى هذا الميراث العربى الذى كان زاهرا وافيا باحتياجات عصره يوما ما ، وأن كل ما نكسبه من الاستغراب هو أن ننسى مشية الغراب ، ولا نستطيع أن نقلد مشية الطاووس . إن علينا عندئذ أن نرضى بتراثنا وبحاضرنا معا ، وأن نحاول أن نوفق بين موقعنا من خارطة الحضارة العالمية واندفاع هذه الحضارة وتقدمها»[٣٦] .

وأشار صلاح إلى غلو دعوة التغريب عند بعض دعاته ، كزعم الدكتور **طه حسين** أن مصر ليست جزءا من الشرق القديم ، بل هى جزء من حوض البحر الأبيض المتوسط[٣٧] ، ودعوة **سلامة موسى** إلى تبنى اللهجات العامية ، ودعوة **عبد العزيز فهمى** إلى كتابة العربية بالحروف اللاتينية[٣٨] .

ومثل هذه الدعوات المغالية المتهالكة على الثقافة الغربية ، الجاحدة لتراثها الفكرى لا تتفق مع التوازن الذى أقامه **صلاح عبد الصبور** فى فكره بين التراث والمعاصرة ، على أساس من الاختيار المستنير وتعمق الجوهر ، وتواصل الحضارات وعلى الأجيال ، والاستمساك بالشخصية العربية الأصيلة والطابع المصرى . وما أصدق ما قاله فى ذلك : «لقد شب العقل المصرى عن الطوق ، ولم يعد فى غرارة تلك الطفولة التى يتقبل فيها مستخذيا واهنا ، وللأجيال الجديدة أن تتوقف لتتساءل : أهى غربية أم شرقية ، ولكنها ستعرف بالفطرة السليمة أنها وحسب مصرية معاصرة»[٣٩] .

وإذا كنا نتوقف من حين إلى حين للنظر فى موقفنا من التراث العربى فلكى نساعده على أن يعيش فى عصرنا ، وأن يكون مصدرا لا ستمدادنا واستلهامنا[٤٠] .

وفى ضوء هذا الموقف الفكرى الواضح من قضية التراث والمعاصرة ، الذى احتفظ بالشخصية العربية الأصيلة وعمق وجودها فى ضمير العصر الحديث ، يمكننا الولوج إلى عالم صلاح عبد الصبور الشعرى الذى كان تجسيدا نابضا بالحياة لموقفه الفكرى من تلك القضية ، ولهذا حديث آخر .

* **هوامش :**

(١) لعله أراد بوضعنا فى قارة أسيا دون أفريقية ارتباطنا بالحضارة العربية التى نبعت من آسيا .
(٢) اليوم والغد **لسلامة موسى** ط . القاهرة ١٩٤٤ : ص ٤١ .
(٣) نفسه : ٤٣ وراجع تفصيل موقف سلامة موسى من قضية التغريب فى كتاب (الاتجاهات الوطنية فى الأدب المعاصر) للدكتور **محمد محمد حسين** ـ الجزء الثانى ٢٢١ ـ ٢٢٧ ط دار الإرشاد ـ بيروت ١٩٧٠ م .
(٤) مستقبل الثقافة فى مصر للدكتور **طه حسين** ط . القاهرة ١٩٤٤ : ص ٤١ .
(٥) نفسه : ٢٢ .
(٦) المعركة بين القديم والجديد **لمصطفى صادق الرافعى** ط . القاهرة ١٩٠٣ م : ص ٣٤ .
(٧) انظر : حياتى فى الشعر **لصلاح عبد الصبور** ـ دار العودة ـ بيروت ١٩٦٩ : ٤٠ ـ ٤٥ .
(٨) نفسه : ٤٩ .
(٩) نفسه : ٤٩ ، ٥٠ .
(١٠) انظر : قصة الضمير المصرى الحديث **لصلاح عبد الصبور** ط . القاهرة ١٩٧٢ .
(١١) قصة الضمير المصرى الحديث : ١١٩ ، ١٢٠ .
(١٢) نفسه : ١١٩ .
(١٣) قراءة جديدة لشعرنا القديم ، **لصلاح عبد الصبور** ، نشر دار الكاتب العربى : ١٩٦٨ : ص ٥ . وانظر حياتى فى الشعر : ١١٢ .
(١٤) قراءة جديدة لشعرنا القديم : ٦ .
(١٥) حياتى فى الشعر : ١٠٧ .
(١٦) نفسه : ١١٠ .
(١٧) ماذا يبقى منهم للتاريخ لصلاح عبد الصبور ـ نشر دار الكاتب العربى للطباعة والنشر ، ط . ثانية ١٩٦٦ ص ٢٥ .
(١٨) انظر ندوة العدد الأول من مجلة (فصول) . اكتوبر ١٩٨٠ .
(١٩) المرجع نفسه .
(٢٠) قراءة جديدة لشعرنا القديم : ١٥ .
(٢١) نفسه .
(٢٢) نفسه : ١٦ .
(٢٣) حياتى فى الشعر : ١١٠ .
(٢٤) حياتى فى الشعر : ١١١ .
(٢٥) نفسه .
(٢٦) حياتى فى الشعر : ١١٢ .
(٢٧) قراءة جديدة لشعرنا القديم : ١١ .
(٢٨) نفسه : ١٣ .
(٢٩) نفسه : ٢٥ .
(٣٠) حياتى فى الشعر : ٧٩ .
(٣١) نفسه : ١٠٨ .
(٣٢) نفسه : ١١٠ .
(٣٣) انظر كتابه أصوات العصر ـ نشر دار المعرفة ١٩٦١ .
(٣٤) انظر كتابه وتبقى الكلمة ـ نشر دار الآداب ـ بيروت ـ ١٩٧٠ .
(٣٥) انظر : قصة الضمير المصرى الحديث : ١٢٠ .
(٣٦) نفسه : ١٣٢ .
(٣٧) ماذا يبقى منهم للتاريخ : ٢٢ .
(٣٨) قصة الضمير المصرى الحديث : ١٣٣ .
(٣٩) نفسه : ١٣٥ .
(٤٠) ندوة العدد الأول من فصول أكتوبر ١٩٨٠ .

نظرية الشعر في كتابات

صلاح عبد الصبور عرض وتفسير

ابراهيم عبد الرحمن محمد

«إن الرثاء الحق لحملة الأقلام هو أن نحيى آثارهم بالدراسة ، وننعش أوراقها وغصونها بأنفاس العشرة الطيبة ، والحب المتبصر الذكى » .

صلاح عبد الصبور : باكثير رائد الشعر والمسرح

مجلة المسرح عدد ٧٠ سنة ١٩٧٠

يتألف التراث الأدبى الذى خلفه الأستاذ صلاح عبد الصبور من ثلاثة أنواع من الكتابات :

الأولى ، شعرية وتتمثل فى عدد من الدواوين التى نظمها فى فترات متتابعة من حياته الأدبية ، مما يجعل منها تشخيصا لطبيعة أفكاره ومواقفه الفنية والاجتماعية ورؤاه السياسية وما كان يطرأ عليها من تطور . والثانية ، مسرحيات شعرية استوحى أكثرها من التراث العربى القديم فى أصوله الدينية والشعبية والأسطورية الموروثة .

والنوع الثالث ، كتابات نقدية متنوعة فى الشعر والقصة والمسرحية .

ومن الملاحظ أن شهرة صلاح عبد الصبور قد تركزت حول نوع بعينه من هذا الإنتاج الخصب ، هو الشعر ، سواء ما جاء منه فى شكل قصائد مفردة أو مسرحيات شعرية ، فلم يكد يلتفت أحد من النقاد إلى نتاجه النقدى على الرغم من غزارته وتنوع قضاياه الفنية ، واتصاله الوثيق بتجربته العملية فى نظم الشعر وكتابة المسرحيات ، سوى إشارات قليلة إلى آرائه فى مفهوم الشعر فى دراسة خصبة للدكتور عز الدين اسماعيل عن «مفهوم الشعر فى كتابات الشعراء المعاصرين »[١] .

وعلى الرغم مما يذهب إليه الدكتور عز الدين فى دراسته تلك من أن مفهومات هؤلاء الشعراء للشعر ووظائفه الجمالية والنفعية ليست أكثر من تصورات خاصة عن طبيعة عملهم الإبداعى ، «بزغت من خلال التجربة والممارسة » التى لا تخلو من قدرما من التحصيل الثقافى الخاص بكل شاعر منهم ، فإن هذه المزاوجة التى يراها بين التجربة العملية والتحصيل النظرى ، من شأنها أن تغرينا بالبحث عن العناصر النقدية المتناثرة فى كتابات هذه الطائفة من الشعراء النقاد ، إن صح الوصف ، وتجميعها وتصنيفها تصنيفا ييسر لنا دراستها وتقويمها تقويما نقديا صحيحا .

ونستطيع أن ندخل إلى دراسة آراء **صلاح عبد الصبور فى «نقد الشعر »** بهذا السؤال الذى نتخذ من الإجابة عنه وسيلتنا إلى رصد أفكاره النقدية وتقويمها : هل صدر هذا الشاعر فى كتاباته النقدية عن وعى تنظيرى يجعل من آرائه المتناثرة فى كتبه التى نشرها «نظرية » متسقة فى نقد الشعر؟ هذا فى الحقيقة سؤال تحتاج الإجابة عنه إلى قراءة متأنية لتراث الشاعر الشعرى والنثرى ، فى ذاته من ناحية ، لاستخلاص آرائه وأفكاره النقدية التى جاءت وليدة هذا السلوك الفنى الذى حرص فى كتاباته جميعا على الصدور عنه ، وهو المزاوجة بين التحصيل النظرى والتطبيق العملى ؛ وتأصيل هذه الآراء بتحليلها وردها إلى أصولها العربية الموروثة والأجنبية الوافدة من ناحية أخرى . ومن المعروف أن تراث هذا

الشاعر النقدى والشعرى تراث غزير المادة ، متنوع الروافد مما يلقى على دارسه عبئا كبيرا ، خاصة إذا اعتبرنا هذه الحقيقة وهى أنه كان يصدر فيما ينظمه من شعر ويؤلفه من مسرحيات ويذيعه من أحكام نقدية عن وعى فنى ومحصول ثقافى متنوع يجعل من كتاباته جميعا أعمالا «**فكرية**» على الرغم مما يضفيه عليها من شاعرية خصبة ، ويكسوها به من أثواب عاطفية لا تكاد تشف عما تنطوى عليه من «**فكر**» إلا بعد إعادة قراءتها مرة بعد أخرى ! وقد عبر هو نفسه عن هذه الحقيقة تعبيرا طريفا بقوله «**إن كل قصيدة تمنح نفسها عند القراءة الأولى هى قصيدة متوسطة القيمة**» ، وأن التجربة الشعرية لا تعنى بالضرورة التجربة العاطفية الشخصية وجدها ، وإنما تعنى كل فكرة عقلية أثرت فى رؤية الإنسان للكون والكائنات ، فضلا عن الأحداث المعاينة التى قد تدفع الشاعر أو الفنان إلى التفكير ...(٢)

ومهما يكن من أمر هذا العنصر الفكرى الذى كان يضفيه صلاح عبد الصبور على أشعاره وكتاباته ، وهو ما سوف نعرض له بالدراسة ، فإن ما يهمنا إثباته هنا أنه قد ترك آثارا واضحة على كتاباته النقدية ، تتمثل فى لون من «**التقعيد النقدى**» إن صح هذا الوصف ، الذى تدق عناصره على القارئ العادى ، لاستيعابه تراثا نقديا متنوعا ، عربيا وأجنبيا ، مصبوغا بألوان من الفكر الفلسفى القديم والحديث استمدها من كتابات **أرسطو وأفلاطون ونيتشة وجارودى وسارتر وكامى وكيركجارد وبوسيه** وغيرهم من الفلاسفة القدامى والمحدثين ؛ وألوان من الفكر الدينى الميتافيزيقى من تراث المسيحية والإسلام فى جانبيه السنى والصوفى ؛ وألوان من الفكر الأدبى فى مذاهبه المتنوعة . **وفى اختصار إن هذه الكتابات النقدية مزيج من المادية والروحية ومن الرومانسية والكلاسيكية ومن الرمزية والواقعية والسريالية ، وغيرها من المذاهب والفلسفات** ، ولكن فى معانيها وأفكارها العامة أكثر منها فى حقائقها الخاصة وتفصيلاتها الدقيقة . ولعل فى هذا ما يفسر ما قصدنا إليه بقولنا إن الصيغة النقدية التى تعرضها كتابات **صلاح عبد الصبور** صيغة معقدة ، بمعنى أنها وليدة ثقافة عامة واسعة فلسفية وأدبية ، قديمة وحديثة .

وقد عبر هو نفسه عن هذا الجانب من تنوع ثقافته تعبيرا مباشرا فى كتاباته المختلفة ، من مثل قوله «**حياتى فى الشعر : ٦٨**» :

«**استعبدنى جبران طوال سنوات المراهقة الأولى ، وكان هو قائد رحلتى بشكل ما ، فقد قادنى بادئا إلى قراءة كتاب ميخائيل نعيمه عنه .... حدثنا ميخائيل نعيمه عن تأثر جبران بنيتشه وعلق الاسم بذهنى حتى وجدت بالصدفة السعيدة ترجمة فليكس فارس لكتاب نيتشه الخارق «هكذا تكلم زرادشت» . أى دوار يخلخل الروح وجدته بعد قراءة هذا الكتاب ، وفلاسفة قليلون من بنى البشر يستطيعون أن يؤثروا فى الوجدان البشرى كما يؤثر نيتشه ! ... إن نيتشه ظل أثيرا إلى نفسى منذ ذلك الحين رغم تسكعى بعد ذلك فى أروقة الفلاسفة**» .

○ وقوله (حياتى فى الشعر : ٩١) :

«**لقد بدأت الأسماء الغربية تقرع آذاننا بعنف عنيف : إليوت . أندريه بريتون ، بودلير ، ڤاليرى ، رلكه ، شللى ، وردزورث ؛ وبدأت الكلمات الغربية تطن فى سمائنا الساذجة الصافية : الرومانتيكية ، الكلاسيكية ، الكلاسيكية الجديدة ، الشعر الخالص . الشعر النقى ، الشعر الميتافيزيقى ، الرمزية . السريالية ، البرناسية .... مع ما شاع فى ذلك الوقت من بدايات تأثير الواقعية الاشتراكية .... وأظننى أجاوز الحقيقة كثيرا إذا قلت إنى عرفت كل ذلك عن قرب ، بل لعلى لم أعرف شيئا منه عن قرب ، فقد كانت معرفتى بهذه الآراء وهؤلاء الأشخاص لا تعدو الشذرات المتفرقة ؛ كانت معرفتى بإليوت حتى ذلك الوقت لا تعدو قراءتى لبعض قصائده مثل الأرض الخراب وأغنية حب ج ألفريد بروفروك .... وكانت معرفتى ببودلير هى القراءة المستعجلة لبعض قصائده ..... ولكن هذه المعرفة غير الوثيقة كانت أشد بعثا للبلبلة من أى معرفة وثيقة .....**» .

وهذه النصوص التى اجتزأناها اجتزاء من كتاباته المختلفة قليل من كثير يواجهنا فى هذا الكتاب أو ذاك من كتبه العديدة : **حياتى فى الشعر** ؛ **وتبقى الكلمة** ، **وقراءة جديدة لشعرنا القديم** ، **وحتى نقهر الموت** ؛ وغيرها من المقالات والندوات والأحاديث الإذاعية ، بالإضافة إلى شعره فى دواوينه العديدة التى كانت ميدانا لتطبيقاته الفنية . وفى اختصار إن هذه الثقافة المتنوعة ، والنزعة الفكرية الغالبة ، والمزاوجة بين النظر والتطبيق من شأنها أن تهدى صاحبها إلى فكر نقدى متسق . يستمد عناصره من روافد مختلفة ، ليعيد التأليف بينها فى نسيج متماسك . تدق خيوطه وتتشابك فتؤلف «**نظرية**» متكاملة فى نقد الشعر .

(٢)

ويعد كتاب **صلاح عبد الصبور** «**حياتى فى الشعر**» من خيرة كتبه وأوثقها تعبيرا عن فكره النقدى ، لما يحتوى عليه من مادة نقدية واسعة تكاد تعرض نظرية متكاملة فى نقد الشعر كما قلنا ؛ وهى نظرية تتألف من **عنصرين** أساسيين هما : **ماهية الشعر ووظيفته الفنية والعملية** ، انحلا فى كتاباته إلى عناصر أخرى فرعية عديدة ، بسط القول فيها بسطا نقديا عميقا ، على عكس كتبه الأخرى التى خصصها لدراسات تطبيقية تتصل بهذا العنصر أو ذاك من عناصر هذه النظرية الأساسية والفرعية . ومن ثم فسوف نتخذ ، لرصد هذه النظرية واستخلاص عناصرها ، من هذا الكتاب أصلا نسدّ فجواته ونوضح غوامضه بما تناثر فى كتاباته الأخرى من قضايا وأفكار .

وتدلنا كتاباته المختلفة ، فى هذا الكتاب وغيره ، على أنه كان مشغولا بالبحث عن تعريف دقيق للشعر ليتخذ منه مدخلا إلى تحديد ماهية هذا الفن ووظيفته ؛ فوقف عند بعض الآراء القديمة والحديثة لا فى التراث العربى وحده ولكن فى تراث الأمم الأخرى أيضا . وهو يقرر منذ البداية صعوبة تحديد تعريف جامع مانع للفن الشعرى ، ذلك أن خصائص الفنون الأدبية فى حياتها المبكرة كانت تتداخل فيما بينها ، من الناحيتين الفنية والموضوعية ، تداخلا واسعا عميقا ، ولكن هذا التداخل أخذ يتطور ويتغير بتطور الفنون الأدبية نفسها عبر تاريخ الإنسان الطويل ، مما جعل من الصعب على النقاد قديما وحديثا تحديد تعريف ثابت و«جامع مانع» كما يقول المناطقة للشعر .

وهو يلاحظ أن القدماء فى سائر الأمم كانوا يقسمون التعبير الأدبى

إلى قسمين : «**نثر وهو هذا الكلام المطلق الذى لا يمسك انسيابه وزن ولا تحده قافية ، وشعر وهو هذا الكلام الذى التزم فيه قائله تلك الحدود** »[٣] . وقد ظل هذا المقياس فيما يقول ، و«**بغض النظر عن إشارات ذكية قليلة تتحدث عن الشعور والوجدان ... فى التراث النقدى العالمى ... هو المقياس المعتمد** »[٤] . ولكن نضج النثر وتطوره قد هيأه لوراثة كثير من ميادين الكلام الموزون المقفى ، «**فقد كان الروائى القديم لا يجد إلا أسلوب التعبير الملحمى وعاء لروايته ، وكان المسرحى القديم يلتزم التعبير الموزون ، وكان الفلكيون والطبيعيون واللغويون يجدون سكة التعبير الموزون هى السكة السالكة المعترف بها** » بينما يعبر الشعراء الأصلاء عن وجداناتهم وإحساساتهم فى نفس القالب[٥] ، ولكن ذلك كله ما لبث أن تغير تحت تأثير هذا التطور الذى حققه النثر ، فورثت الرواية النثرية الملحمة ونضجت «**وتميزت أشكالها ، وعرفت بلاغة النثر وانطلاقه ودقته ... طلبا للواقعية ومحاكاة للحياة** » ، وأقبل اللغويون والمؤرخون والفلكيون وغيرهم على استعمال اللغة النثرية إيثارا «**للدقة على الإيقاع** » ، مما جعل منه «**بناء كبيرا متعدد الواجهات والمداخل ، مليئا بالتحف والروائع** » . **وهو يرى أن هذا التطور نفسه الذى حققه النثر فى الميادين المختلفة قد مهد لأمرين مهمين** : **إعادة النظر فى تعريفات القدماء للشعر بأنه «الكلام الموزون المقفى** » ، وظهور مصطلح جديد يحدد لونا ثالثا من ألوان التعبير الأدبى ، هو «النظم »[٦] .

وقد بدأت فيما يرى ، تلك النظرة الجديدة إلى طبيعة الشعر بظهور التيار الرومانتيكى فى أوروبا «الذى وضع الخيال إزاء العقل ، والانفعال والأصالة تجاه الصقل والتجويد » ، ناظرا إلى الشعر بوصفه لونا «من التعبير الذى يحتوى على المتعة لا الحقيقة . والذى يثير المتعة لكل جزء من أجزائه كما يثيرها بالعمل الفنى الكامل » . على نحو ما يقرر «**كولردج** » وتابعوه من الشعراء الرومانسيين !

وقد أدى هذا التحديد الرومانسى لطبيعة الفن الشعرى إلى تضييق دائرته بإعادة النظر فى التراث الشعرى القديم كله ما يخرج منه عن هذه الدائرة مما لا يثير المتعة من «**الكلام الموزون المقفى** » . وإدخاله إلى الدائرة الجديدة . دائرة «**النظم** » . ولذلك لم يكن غريبا أن يشك القرن التاسع عشر فى شاعرية **بوب** . والكوميديا الإلهية . وتراجيديات **شكسبير** ! فهى جميعا أعمال لا ينقصها «**النظم** » ولكنها تفتقر إلى القدرة على إثارة المتعة التى نراها فى أجزاء العمل الفنى الكامل .

وقد اتخذ **صلاح عبد الصبور** من هذه التفرقة التى يقيمها الرومانسيون بين الشعر والنثر وسيلة إلى تعريف الشعر والتفرقة بينه وبين «**النظم** » . بأنه «**الخيال والصورة الموزونان . وأن النظم هو الصقل والعقل الموزونان أيضا** » . كما اتخذ منها وسيلة إلى إصدار أحكام تقويمية الجامح والتعبير الفردى . وكان مقياس النجاح عند الشعراء هو التوفيق فى التعبير عن معطيات الحياة العادية : فبراعة التشبيه مثلا هى مطابقته للمشبه به . وبراعة الاستعارة هى قربها من الأفهام ودنوها من المألوف . ولعلهم أطلقوا على ذلك كله «**عمود الشعر** »! وهو مصطلح . فيما يرى . استحدثه النقاد القدامى للهجوم على استعارات أبى تمام . من حيث تصوره الشعرى لا من حيث وسائله إلى بنائه .

ومن هذه النظرة الرومانسية فى تعريف الشعر وتحديد طبيعته الفنية . نبعت آراؤه التطبيقية فى تقويم فن ثلاثة من الشعراء المحدثين هم : **شوقى ورامى ولوركا** الشاعر الأسبانى المعروف ـ ومن ثم فإن مراجعة هذه الآراء يمكن أن تعيننا على تفسير طبيعة هذا التعريف الرومانسى للشعر . وتحديد مفهومه تحديدا أشد وضوحا وأكثر دقة .

ونستطيع دون الدخول فى تفاصيل هذه الدراسات . أن نلاحظ أنه ينتظمها جميعا ثلاثة عناصر أساسية صدر عنها فى تقويمه لفن هؤلاء الشعراء . هى : **وضوح الذات** . **وإثارة المتعة** . **وجموح الخيال** ! وهى عناصر فيما يبدو وثيقة الصلة «**بالنقد الرومانسى** » .

وفيما يتصل بـ «**شوقى** » فيراه امتدادا من الناحية الفنية «لرؤية العرب للشعر . ومحاكاة لنظرتهم إلى دور الشعر الاجتماعى . فالشعر عندهم لون من القول يُستدر به المعروف . وتقضى به الحوائج ، وخير الشعر أبيات يقدمها المرء بين يدى حاجته . وأهم أغراضه المدح . ومعكوسه الهجاء ، وثالثهما الرثاء ... »[٧] . وفى اختصار يراه شاعرا «**سلفيا** » يعتمد فى فنه على محاكاة «**السلف الصالح** » من أمثال **أبى نواس والمتنبى** وابن الرومى وأبى **تمام** وغيرهم . وهذه السلفية فيما يرى تفسر كثيرا من الأمور الغامضة فى فن **شوقى** وحياته أهمها اختفاء شخصيته . واضطراب مواقفه السياسية . فقد كان «يحرص على أن يبدى مهارته لا شخصيته » وهذا هو التقليد السلفى الذى ورثه عن الشعر العربى القديم .

وإذا كانت «**سلفية** » شوقى قد حالت فى رأيه . دون تأثره بالحركة الرومانسية التى عاصرها فى فرنسا . فإن «**ثنائية** » اللغة والرؤية فى أشعار **رامى** تطلعنا على كفاح الرومانسيين العرب «فى سبيل تخليص الشعر من أثقال التقليد . وكيف أنهم خطوا حينا ووقفوا حينا ... »[٧] . فقد كان فى بداية حياته الشعرية حريصا على اختيار أشد الألفاظ اللغوية وقعا على الآذان . وأكثرها دلالة على تمكنه من تراث الأقدمين . كما كان حريصا على احتذاء معانى القدماء احتذاء لم يستطع إخفاءه وراء ما كان يحدثه فى المعانى المنقولة من تحوير وتوليد . ولكنه لم يلبث أن أفلت من هذه الثنائية بعد عودته من باريس والتقائه **بأم كلثوم واهتمامه بالغناء والتطريب . مما كان له أثره فى تخليص معجمه الشعرى من النبرة الخطابية الجهيرة . وانكفائه على تجربة ذاتية واحدة . هى تجربة الحب والغناء به ووصف حالاته من الغيرة والشك والنظرات والعبرات . وتلوينها بألوان الطبيعة** .

وإذا كان وضوح «الذات » وغموضها هما أساس أحكامه على فن هذين الشاعرين . فإن تقديمه لفن لوركا وإطراءه لشاعريته ينبعان من حقيقة احتوائه على هذه العناصر الرومانسية الثلاثة : وضوح الذاتية . وإثارة المتعة . وجنوح الخيال . وهى عناصر يراها تتلاقى فى ديوانه «**أغنيات غجرية** » فأنتجت صيغة شعرية مليئة بالعواطف . ومثيرة للمتعة . وخصبة فى الخيال ـ مما جعل منها صيغة جديدة تميزت بالمصالحة القوية بين التراث والمعاصرة ، فلم يدع **لوركا** «موهبته الشعرية ومقدرته على الخلق الجديد تتضاءلان أمام إغراء التراث وجاذبيته . بل أخذ من هذه الأغانى جوهرها وأسرار روحها . هذا العالم الحسى الملئ

بالرؤية الجديدة لكل مظاهر الحياة . المتفتح للألوان والظلال والروائح والملمس تفتحا شبقيا ، والحزين فى الوقت ذاته لحضور الموت فى كل لحظة ... أخذ **لوركا** هذه الروح وصاغها صياغة جديدة . هى صياغة إنسان معاصر مثقف ... ذلك كان طموحه ، أن يحقق بالشعر امتزاجه بقلب الحياة ... كأنه يخلط العالم كله فى كأس واحدة »[٨] ! ولعل فى قصيدة «**الزوجة الخائنة**» التى اختارها من ديوانه «**أغنيات غجرية**» ما **يعكس كيف كان لوركا** يستقطر عالم الغجر وحكاياته :[٩]

وأخذتها نحو النهر
معتقدا أنها عذراء .
ولكن تبين أن لها زوجا !
كان ذلك ليلة القديس جيمس ،
كانت أنوار الشارع تخبو ،
وفراشات الليل تتوهج ،
وفى حنيات الشارع الأخيرة
لمست نهديها النائمين ،
وتفتحا لى فجأة كأنهما
سنابل الخزامى ..
وكان حفيف ثوبها
يرن فى أذنى ،
كأنه قطعة من حرير
تمزقها عشر خناجر ،
والأشجار دون ضوء فضى
على قممها ، غدت أطول !

. . . .

لا زهرة المسك ولا الصدفة
لها مثل هذه البشرة الرقيقة
ولا مرايا الزجاج تشع
بمثل هذا البريق
فى تلك الليلة
عدوت فى أجمل الطرق
صعدت على أجمل المهارى
دون شكيمة أو ركاب

. . . .

مبللة بالرمل والقبلات أخذتها
بعيدا عن النهر
وسيوف السوسن تتصارع مع الهواء
لقد تصرفت كما أنا
كغجرى تماما
أعطيتها ملء سلة من الكرز الأحمر
ولم أرد لنفسى أن تقع فى حبها
لأن لها زوجا بينما قالت لى :
إنها عذراء ، وأنا آخذها إلى النهر !

وفى هذا كله : أفكاره النظرية ، وأحكامه التطبيقية ، وحسه النقدى فى اختيار النماذج التى يحللها ما يعيننا على تفسير تعريفه للشعر . وهو تعريف نستطيع الآن أن نعيد صياغته مدخلين فيه ما تناثر هنا وهناك من عناصره . تماما كما يفعل علماء الآثار حين يعيدون الحياة إلى الآثار المهشمة بضم ما تفرق منها . ويتلخص هذا التعريف ، إذا صح فهمنا لكتاباته . فى أن «الشعر تأمل وتفسير وحوار يقيمه الشاعر بين ذاته وذوات الأشياء من حوله ، غايته كشف الحقيقة وإثارة المتعة ، ووسائله الموسيقى والصورة واللغة والخيال الجامح» .

(٣)

وقد دعاه هذا المفهوم لطبيعة الفن الشعرى إلى أن يدير حواره عن «ماهية الشعر» حول أصلين كبيرين هما : **عملية الإبداع** . **وتشكيل القصيدة** ، وهما أصلان تفرعت من كل منهما قضايا عديدة أخرى وقف عندها فى كتاباته المختلفة وقفات يكمل بعضها بعضا كما قلنا من قبل .

(١) وفيما يتصل بـ «**عملية الإبداع**» فيراها ثمرة امتزاج عنصرين ، أحدهما **إنسانى** ، هو وعى الإنسان بذاته وقدرته على مواجهة نفسه ، بأن يجعل من هذه النفس ذاتا وموضوعا فى آن واحد . فينقسم ويلتئم فى لحظة واحدة ، ليصبح آخر الأمر ناظرا ومنظورا إليه ومرآة . وهو يرى أن تاريخ الإنسانية كله بأوجهه العقلية والحدسية والتجريبية ليس سوى تاريخ «هذا التأمل الإنسانى فى ذاته . وليست مخاطراته إلا مخاطرات نظر الصورة فى المرآة ، فعنى هذا النظر درجة من الانفصال والثنائية ، وقدر من العداوة والمحبة معا ، ولذة اكتشاف الحقيقة وألمه . فوعى الذات هو نقطة انطلاق **نقد الذات** ، الذى هو الخطوة الأولى فى رحلة التقدم» ![١٠] .

ومثل هذا النظر فى الذات من شأنه أن يحيل ، فيما يرى ، إدراك الإنسان للحياة «من إدراك ساكن فاتر إلى إدراك متحرك متجاوز . ويرتقى باللغة البشرية إلى مرحلة الحوار مع النفس الذى هو أكثر درجات الحوار صدقا ونزاهة وتواصلا ...»[١٠] .

ولا يعنى النظر فى الذات الانكباب على النفس ، ولكن يعنى أن تصبح الذات محورا أو بؤرة لصور الكون وأشيائه يمتحن الإنسان علاقته بها من خلال نظره فى ذاته . وهكذا «يدير الإنسان نوعا من الحوار الثلاثى : بين ذاته الناظرة ، وذاته المنظور فيها ، وبين الأشياء . ومن خلال هذا الحوار تتولد الحقيقة التى يحدثنا سقراط أنه من المستحيل أن تغرس فى نفس الإنسان ، وأنه لابد من إدراكها بالجدل الذى يبدأ بالفكرة ، أى الذات الناظرة . ثم بامتحان الفكرة أى بالشك أو التأمل فى الذات المنظور فيها ، مستعينة فى ذلك بالحقائق العيانية . وهى الأشياء»[١١] .

وحين ينتقل الناقد إلى رصد ولادة هذا الحوار فى القصيدة ومتابعة نموه يواجهنا بالعنصر الثانى الذى يتكئ عليه فى تفسير «**عملية الإبداع**» ، وهو عنصر **روحى** يتمثل فى **التجربة الصوفية** فى درجات نموها المختلفة فى نفس صاحبها . فيرى القصيدة رحلة كرحلات الصوفية ونوعا «من الحوار الثلاثى الذى يبدأ خاطرة يظن من لا يفهمها أنها هابطة من منبع متعال عن البشر» على نحو ما نجد فى محاولات القدماء

من اليونان والعرب لتفسير ولادتها ، ولكنها فى الحقيقة «**كائن صوفى**» متنام تمر ولادته الفنية فى رحلة مضنية ذات مراحل ثلاث :

الأولى . أن ترد على الشاعر فى هيئة «**وارد**» يستغرق القلب ويكون له فعل . ويكون ذلك «حين يرد إلى الذهن مطلع القصيدة . أو مقطع من مقاطعها بغير ترتيب فى ألفاظ **موسقة** . لا يكاد الشاعر نفسه يستبين معناها » . وهذا الوارد لا يتخير أوقاتا بعينها على خلاف ما هو شائع ، وإنما يأتى صاحبه «بين الناس أو فى الوحدة . فى العمل أو فى المضجع ، لا يكاد يسبقه شئ يماثله أو يستدعيه » ! ويظل هذا الوارد يلح على حتى يتم الحمل بالقصيدة وترغب الذات فى عرض نفسها على مرآتها .

والثانية . مرحلة الفعل . وهى التى تلى مرحلة الوارد وتنبع منه ؛ وتعرف فى لغة الصوفية «**بالتلوين والتمكين**» بمعنى الارتقاء من حال إلى حال . والانتقال من وصف إلى وصف ، والخروج من مرحلة إلى أخرى . فإذا وصل تمكن ! وبلغة النقد يدفع الشاعر بنفسه فى طريق قلق ورحلة مضنية ، محاولا الاهتداء إلى المنبع الذى خرج منه هذا الوارد الأول . وبمقدار ما ينجح الشاعر فى التقدم نحو هذا المنبع ، بمقدار ما ينفصل عن ذاته «أو تنفصل الذات عن نفسها لِتَعيهَا وتعيد عرضها على مرآتها ، «أو فلنقل إن الذات قد انقسمت إلى ذات منظورة وذات منظور إليها »[١٢] . وكما يخفق بعض الصوفية ، رغم اجتهادهم ، فى الوصول إلى «**التلوين والتمكين**» فإن بعض الشعراء يخفقون أيضا ، رغم المشقة والجهد . فى السيطرة على القصيدة ؛ وهو إخفاق يعود فى الحالتين إلى أسباب واحدة تتعلق بذلك اتالتفاوت بين قوة الوارد وصاحبه فى التصوف ؛ وسيطرة القصيدة على صاحبها لضعف إحساسه بما ورد إليه من خاطر فى الشعر .

«أما المرحلة **الثالثة** فهى مرحلة العودة ، عودة الشاعر إلى حاله العادية قبل ورود الوارد إليه ، وقبل خوضه رحلة التلوين والتمكين » . وهى عودة تتحقق بعد أن تكون القصيدة قد استوت ، وذاته الأولى قد عاد إليها وعيها فتستيقظ حاسة الشاعر النقدية حين يعيد قراءة قصيدته ليلتمس ما أخطأ من نفسه وما أصاب ؛ وهنا «قد يثبت ويمحو ، ويقدم ويؤخر ، ويغير لفظا بلفظ ويستبدل سطرا بسطر ، لكى يتم التشكيل النهائى للقصيدة ، الذى هو سرها الفنى »[١٣] !

وهذا التصور الذى يقدمه الناقد لرحلة الميلاد التى تعيشها القصيدة فى وجدان صاحبها ، والصلة الروحية الوثيقة التى يقيمها بين الفن والتصوف قد فرضا عليه أن يعيد النظر فى معانى كثير من المصطلحات النقدية من ناحية ، ويراجع آراء النقاد فى تفسير طبيعة العلاقات التى تقوم بين عناصر القصيدة الفنية من ناحية أخرى ـ وفى عبارة أخرى أن يعيد دراسة «**البناء التشكيلى**» للقصيدة وما يتألف منه من عناصر فنية ويتصل به من قضاياه .

(٢) وقد نبع إدراكه لفكرة «**التشكيل فى القصيدة**» من دربته فى تذوق فن التصوير ، وهى دربة أكسبته إياها رؤيته لكثير من متاحف العالم الكبيرة ؛ وتسويته بين الكشف الفنى والكشف الصوفى ؛ وإيمانه بآراء **نيتشه** فى نشأة المأساة اليونانية . ومغزى ذلك أنه يرى «**تشكيل القصيدة**» مزيجا من التنظم الصارم والتلقائية المطلقة ، وتمجيد النشوة واحترام التأمل ؛ «فالقصيدة ليست مجموعة من الخواطر أو الصور أو المعلومات ، لكنها بناء متدامج الأجزاء منظم تنظيما صارما » وتلقائيا فى نفس الوقت ، فليس للعقل «نصيب فى العملية الفنية ، بل إن التشكيل يصبح لدى الفنان نوعا من الغريزة الفنية ، مثله مثل المقدرة على الوزن وتكوين الصور ؛ إن المقدرة على التشكيل ، مع المقدرة على الموسيقى هما بداية طريق الشاعر وجواز مروره إلى عالم الفن العظيم » !

ولا يتحقق الكمال الشكلى للقصيدة فيما يرى بإحكام بنائها . فحسب ، ولكن بتوافر عنصرين آخرين :

الأول : ما يسميه **بالذروة الشعرية** ، و «هى ليست ذروة بالمعنى الذى نجده فى **الدراما** ، وإن كانت تحتوى عنصرا دراميا » ولكنها شئ آخر شبيه بما اصطلح النقاد القدامى على تسميته «**بيت القصيد**» ووظيفتها أن «تقود كل أبيات القصيدة إليها وتسهم فى تجليتها وتنويرها » . ويختلف مكان الذروة من قصيدة إلى أخرى ، فقد تأتى فى نهاية القصيدة ، كما تأتى فى وسطها ، وقد تختفى فى ظلال التفاصيل التى تزحم أبيات القصائد ومقاطعها فلا يستطاع إدراكها بسهولة ! وإلى هذا الاختلاف فى مكان الذروة يعود الاختلاف فى أبنية القصائد .

وقد حرص الناقد على ضرب الأمثلة الدالة على اختلاف مكان الذروة من القصيدة واختلاف ما تؤدى إليه من أبنية ، نتخير منها هذين المثالين :

فقصيدة الشاعر السكندرى اليونانى **كافافيس** «**فى انتظار البرابرة**» من القصائد التى تأتى الذروة فى نهايتها ، وتدور القصيدة حول تصوير المفارقة بين انتظار المدينة لمجئ البرابرة وعدم مجيئهم :

فالناس قد تجمعوا فى الميدان ، ومجلس الشيوخ قد توقفت جلساته عن سن الشرائع ، والإمبراطور قد استيقظ مبكرا وجلس على أبواب المدينة الرئيسية فى أبهى زينة ينتظرهم ، يصحبه القناصل والنبلاء الذين ارتدوا عباءاتهم الحمراء ولبسوا أساورهم واتكأوا على عصيهم ... ولكن البرابرة لم يجيئوا فضاعت بذلك فرصة الخلاص :

. . . .

لماذا حل هذا الاضطراب فجأة
واكتست وجوه الناس هذه الجهامة
ولماذا تخلو الشوارع والميادين بهذه السرعة
ويعود كل إنسان إلى بيته مثقلا بالفكر.
لقد هبط المساء ، والبرابرة ما أتوا
وجاء قوم من الحدود يقولون :
إنه ليس ثمة برابرة !
والآن ماذا نصنع بدون البرابرة
فقد كانوا نوعا من الخلاص !

إن ذروة القصيدة هنا هى نهايتها ، فهى تشبه لحظة التنوير فى أجرومية القصة القصيرة التقليدية ، وتذكرنا بنهايات **موباسان** المفاجئة لأقاصيصه . فالتفاصيل تتزاحم من أول القصيدة حتى قرب نهايتها لتجلو موقفا ما .... ثم ما يلبث كل ذلك أن يرتفع بارتفاع الذروة ، ويكتسب

دلالته بعمقها . وهنا قد يعود القارئ مرة ثانية على ضوء الذروة الأخيرة لكى يعيد تقدير قيمة التفاصيل الأولى »[١٦] .

ومن القصائد التى تأتى الذروة فى وسطها بحيث يصبح أول القصيدة ونهايتها جناحين لهذا القلب . قصيدة **كفافيس** أيضا « **تذكر أيها الجسد** » :

أيها الجسد تذكر . لا الذين وهبتهم الحب فحسب
ولا المضاجع التى استرخيت فيها . فحسب
بل تذكر أيضا الرغبات التى أرادتك
والتى رمضت لأجلك فى العيون
وارتعشت فى نبرات الصوت
ولم تستحل إلى لاشئ إلا حين عاقتها الفرصة
فمادام كل شئ قد أصبح الآن ماضيا
فقد تساوى أن تعطى أو أن تعوق الفرصة
وكأنك قد أعطيت نفسك لهذه الرغبات
تذكر الآن كيف كانت هذه الرغبات
تلمح فى العيون حين تراك
وكيف كانت ترتعش فى نبرات الصوت
تذكر ..... تذكر !

وذروة القصيدة فى قوله : « **فمادام كل شئ قد أصبح ماضيا . فقد تساوى أن تعطى أو أن تعوق الفرصة** » !

والعنصر الثانى الذى يراه الناقد لازما لإحكام البناء الشكلى للقصيدة . هو التوازن بين عناصرها المختلفة من صور وتقرير وموسيقى . وهو يرى أن لكل قصيدة توازنها الخاص بها ومنطقها الذى لا يتكرر أبدا ! ويتحقق هذا التوازن بوسائل مختلفة ، فقد يقوم على احتفال القصيدة بالصور ، كما يقوم على خلوها منها ، حين يعتمد الشاعر على التقرير . « فما لاشك فيه أن قصيدة مثل « قوبلاى خان » لكولردج يقوم توازنها على الصور التى تخلو منها قصيدة **كفافس** « **فى انتظار البرابرة** » ..... بحيث أن « **قوبلاى خان** » لو تكشفت قليلا لفقدت توازنها » :

فى زانادو . قرر قبلاى خان
أن يبتنى قبة مهيبة للذة
حيث يجرى « آلف » النهر المقدس
خلال كهوف لا يمكن لإنس أن يعرف كنهها
إلى أن يصب فى بحر لا تطلع عليه الشمس

. . . . . .

وكانت هناك حدائق متألقة بالجداول المتعرجة
حيث كانت تزهر كثير من أشجار البخور
وتوجد غابات قديمة قدم التلال
تضم بقعا خضراء مشمسة .
ولكن آه . تلك الهوة الرومانتيكية المنحدرة ،
إلى أسفل التل الأخضر عبر غطاء أشجار السرو
مكان وحشى . مقدس . مسحور ،
كأقدس ما يكون مكان . يرتاده تحت قمر شاحب .
شبح امرأة تنوح من أجل الجنى حبيبها ، ومن هذه الهوة .
بجلبة لا ينقطع اضطرابها
وكأن هذه الأرض تتنفس فى لهثات سريعة .
انبجس ينبوع هائل فى التو .
وبين اندفاعاته السريعة المتقطعة .
كانت تتواثب شظايا الصخور مثل كرات البرد المتخبطة !

وعلى هذا النحو يتجسد توازن القصيدة فى بناء هذه السلسلة المتراكمة من الصور الطبيعية التى يعادل بها الشاعر أحاسيسه الباطنية ومواقفه الخاصة ، أو على حد تعبير الناقد . التى يتم عن طريقها هذا الحوار الثلاثى الذى يقوم فى نفس الشاعر بين ذاته الناظرة وذاته المنظور إليها على مرآة الطبيعة من حوله ! ولولا خشية الإطالة لنقلنا القصيدة بأكملها لنتبين طبيعة هذا التوازن فى صورته المتكاملة . وسحر هذا الحوار وعمقه ودلالاته حين تمتزج عناصره وأطرافه المختلفة بظواهر الطبيعة من حوله امتزاجا عميقا ودالا !

(٣) وقد خطا **صلاح عبد الصبور** فى طريق بناء هذه النظرية النقدية خطوة أبعد . فاتخذ من هذا التصور الذى يقدمه لبناء القصيدة التشكيلى مدخلا إلى دراسة عناصره وما يتصل بها من قضايا نقدية من ناحية . ومراجعة آراء النقاد فيها من ناحية أخرى . فوقف عند التجربة ، والذاتية والموضوعية ، واللغة . والشعر والفكر ، والصورة ، والموسيقى ، والشعر والتراث وغيرها من العناصر والقضايا الأساسية فى تأليف البناء الفنى للشعر .

وينطلق الناقد فى تحديده لمفهوم **التجربة** ورصد دورها فى القصيدة مما يسميه **إليوت** بمعاناة الفنان وخوفه من اضمحلال قواه الإبداعية . « فكثيرا ما تعترض الفنان أوقات تطول أو تقصر ، يحس بنفسه خلالها عاجزا عن الإبداع ، حتى ليصبح كل شئ فى نظره صامتا هامدا ، وحتى لتصبح أدواته الفنية ، من نغم أو ريشة أو قلم . جافيا كسولا ، كأن لم يكن بينها وبينه ألفة وطول صحبة »[١٧] .

ومرد ذلك إلى أن حياة الفنان فيما يرى ، تمر بمرحلتين متمايزتين : **الأولى** . ما يسميها بـ « **مرحلة الخصوبة المجانية** » . ويقصد بها تلك الفترة التى تتسم بفورة الشباب الأولى ، وهى التى يظل فيها قادرا على الإبداع الشعرى ، حتى إذا ما بلغ الخامسة والعشرين انتقل إلى المرحلة **الثانية** ، مرحلة **الخوف والقلق** من عدم القدرة على مواصلة الإبداع الفنى ، فيضطر ، لكى يظل شاعرا إلى « أن يبذل لونا من التنظيم النفسى والوجدانى يعينه على الاستمرار فى مواصلة العطاء ، ففى هذه السن أو حولها تجف المصادر الذاتية أو توشك على الجفاف ، وتخبو النار اللاهبة الأولى التى أنضجت الإنسان لكى تجعله شاعرا ، ويحتاج إلى نار هادئة جديدة لكى تجعل من الشاعر الموهوب منتجا وخصبا فى مستقبل أيامه »[١٧] .

ومغزى ذلك أن الإبداع الفنى وليد تجربتين متمايزتين ، كل واحدة منهما رهن بمرحلة بعينها من حياة الفنان :

الأولى : تجربة **ذاتية** نابعة «**من النظر الداخلى**» ، وهو ما يعرف بلغة النقد النفسى بـ «**الاستبطان الذاتى**» . **والثانية** ، تجربة **عقلية** تنبع من «**النظر الخارجى**» ، وتنطوى على محاولة لاتخاذ موقف من الكون والحياة ـ ذلك أن مدلول «**التجربة**» ليعنى التجربة العاطفية الشخصية وحدها ، ولكنه يتسع لا يعنى «كل فكرة عقلية أثرت فى رؤية الإنسان للكون والكائنات ، فضلا عن الأحداث المعاينة التى قد تدفع الشاعر أو الفنان إلى التفكير . وهى بهذا المعنى أكبر وجوداً وأوسع عالما من الذوات ، وإن كان مجال عملها هو هذه الذوات » ؛ [١٨] كما يتسع مدلول «الحدث» ليشمل الأحداث المادية وغيرها من الأحداث الوجدانية والفكرية التى تواجهها عقولنا وأذواقنا مواجهة خصبة ومنتجة .

وقد حمله تصنيف التجربة إلى ذاتية (**وجدانية**) وعقلية ، إلى معاودة النظر فى هاتين القضيتين : **الشعر والفكر** ، والذاتية والموضوعية بوصفهما قضيتين متكاملتين .

وينطلق فى تحديد العلاقة بين **الشعر والفكر** من ملاحظة المفارقة الواضحة بين موقف القدامى والمحدثين من هذه العلاقة ؛ فنقاد العرب القدماء يقيمون تعارضا حاسما بين الفكر والشعر حتى «ليوشك معظمهم أن يخرج المعرى العظيم من دائرة الشعر لميله للفكر ، وحتى ليقول أحدهم «إن المتنبى وأبا تمام حكيمان ، والشاعر البحترى» ! أما المحدثون فقد كان لذيوع كتابات الفلاسفة الأوربيين من أمثال **جوته** ، **وهانى ونيتشه** بينهم ، سببا فى اعتقاد بعضهم بأن صلة الفلسفة بالشعر تعنى أن تُبسط أفكارها فيه بسطا نظريا مجردا ، يرفع مكانة الشاعر الغنائى إلى مكانة الشاعر الفيلسوف .

ويرى الناقد ، على العكس ، أن «**علاقة الشاعر بالفكر** لا تنبع من إدراكه لبعض القضايا الفكرية ، بل من اتخاذه موقفا سلوكيا وحياتيا من هذه القضايا ، بحيث يتمثل هذا الموقف بشكل عضوى فيما يكتبه» . وهو يستند فى تقرير هذا المفهوم للعلاقة بين الفكر والشعر ، على أن الإنسان حين يعيش وينفعل ، إنما يفكر أيضا . وهذه العناصر الثلاثة من الحياة والانفعال والتفكير تنصهر لتخلق من الإنسان ما يسميه الناقد «بنية بشرية» تختلف من شاعر إلى آخر . وهو أى الإنسان حين يعود إلى النظر فى هذه الذات ليرى من خلالها الحياة والكائنات ، تتحول أفكار الشاعر فى نفسه «إلى رؤى وصور ، كما يتمثل النبات ضوء الشمس ليتحول إلى خضرة مظللة وزاهية» ـ ومن هذا المفهوم للصلة بين الشعر والفكر ، ينطلق الناقد فى موقفه من إيثار شعر الموت فى التراث الجاهلى خاصة على ماعداه من أشعار الموت فى نتاج العصور الإسلامية الأخرى «فهو شعر أصيل لنفس حساسة بمقياسها الخاص» ، فطرفة ، مثلا ، حين يحدثنا عن الموت حديثا مريرا يلح على إبراز أن ما يخشاه منه ليس «سوى أنه ينقل الإنسان من مجال الحركة إلى مجال التجمد ، فلا اليد تستطيع أن تهصر عود غانية ، أو تمتد إلى كأس ، ولا الرجل تستطيع أن تمتطى صهوة الجواد أو تنتقل إلى مجلس الصحاب ، فالاقتران بين اللذات والموت اقتران بين الحياة وتصرمها واختصارها » . [١٨] ومن هذا المنطلق نفسه ، يعيب طموح **العقاد** فى بعض أشعاره ، أن يكون شاعرا فيلسوفا ، «فلم تفتح هذه الرؤية الفلسفية على **العقاد** آفاقا كتلك الآفاق التى فتحتها له رؤيته الحسيّة ، إذ ظل بتعبيره عنها مقيدا تارة بالتجريد والتبسيط اللذين تلجأ إليهما الحكمة العربية المأثورة ، وتارة أخرى باعتساف النظرة وتعجلها ... » ؛ [١٩] والشاعر الفيلسوف ليس بالبداهة أكثر شاعرية ولا أعلى مكانة من الشاعر الحساس ، **فكلاهما له طريقه وغايته** ! [١٩]

والذاتية والموضوعية ، فيما يرى ، صورة أخرى للجدول النقدى المسرف حول العلاقة بين الشعر والفكر ، والتجربة الوجدانية والعقلية . وهذه القضية على زيفها قد فرضت نفسها على الحركة النقدية الحديثة فى مصر والعالم العربى فترة غير قصيرة . والواقع يعبر عن نفسه وعن الحياة : **فهو شاعر ذاتى إذا جنح إلى التعبير عن نفسه ، وشاعر موضوعى إذا عبر عن الحياة** . ومثل هذه القسمة من شأنها أن تقيم نوعا من التناقض والتضاد بين «**العقل والحس** ، **وبين المادة والروح** ، **وبين الإنسان والكون**» . وهى تناقضات لا وجود لها إلا فى الذهن المجرد ، «فلا يعلم أحد أين ينتهى العقل أو يبدأ الحس ، ولا يستطيع أحد ، الآن ، أن يفرق بين عوالم المادة وعوالم الروح» [٢٠] . والإنسان ، الذى يعادل الذاتية ، والكون بما فيه من ظواهر وكائنات ، الذى يعادل الموضوعية ، «موجودان متلازمان ، فليس الكون إلا صورته فى ذهن الإنسان متشكلة فى اللغة الإنسانية» ! ومعنى ذلك أن الفن ، وهو حصيلة هذا الموجود المتلازم ، «ليس تعبيرا فحسب ، ولكنه تفسير أيضا» . وفى عبارة أخرى **إن الفن خلق لحياة أخرى أكثر صدقا وجمالا يخلقها الفنان ليعادل بها الحياة الحقيقية** ـ ومن ثم فإنه إذا «كانت الطبيعة هى القطب الموضوعى للفن ، فإنها لا حياة لها بغير الشاعر أو الفنان . وإذا كان الفنان هو القطب الذاتى فإنه لا يستطيع أن يكتفى بالصرخات الذاتية السنتمنتالية ، بل لابد له من صور موضوعية لخلق عالمه وتجسيمه وبعث الحياة فيه» .

وينطلق الناقد فى دراسة المشكلة اللغوية فى الشعر الحديث من أساسين :

الأول ، أن اللغات الغنية هى اللغات التى نجد فيها رموزا لكل المدركات الحسية والوجدانية التى يواجهها الإنسان ، وهى رموز يجب أن تكون حية جارية الاستعمال فى الحياة اليومية ، لا رموزا ميتة ومدفونة فى صفحات المعاجم القديمة .

والثانى ، أن اللغة لا تعرف الترادف ، فليس هناك لفظة معادلة الدلالة للفظة أخرى تعادلا تاما . فالحب ، مثلا ، ليس هو الشغف ، أو العشق ، بل إن لكل من الألفاظ الثلاثة دلالتها الخاصة بها ، التى تختلف عن دلالة اللفظة الأخرى . «وبهذا المعنى فليس هناك لفظ أجود من لفظ ، أو أكثر بلاغة» بل هناك لفظ أكثر صدقا وأوضح دلالة من سواه ، وبهذا وحده يصبح جديرا بالاستعمال . [٢١]

وقياسا على الأساس الأول فإن **اللغة العربية تعد لغة غنية وفقيرة فى آن واحد** : فهى فى صورتها القديمة كما حفظتها المعاجم والنصوص

الشعرية . لغة ثرية بالألفاظ الدالة على المدركات الحسية والوجدانية على حد سواء ..... ولكن هذه الألفاظ على كثرتها قد فقدت دلالاتها لعدم قدرتها على الشيوع والاستعمال بعد أن قلت الحاجة إليها بسبب التخلف الحضاري والفكري الذي عرفه العالم العربي بعد اندثار حضارته في عصور التخلف من ناحية . وموقف اللغة العربية المحافظ من ألفاظ الحضارة الجديدة التي تعكس . لكثرتها وتداولها . طبيعة الحياة الجديدة في صدق وعمق ووضوح من ناحية أخرى ! وهو موقف قد انعكس على لغة الشعر في صورة أخرى . «هي تعففها عن استعمال أي لفظ جرى استعماله في الحياة العادية رغم عربيته الصحيحة . إيثارا للزينة على الصدق» ، واعتمادها على الترادف . وعزوفها عن ألفاظ الحضارة الحديثة !

وإصلاح هذه اللغة الشعرية . فيما يرى **صلاح عبد الصبور** . لا يتحقق إلا بالتحرر من «اللغة القاموسية» إلى لغة حضارية تستوعب الفكر الحديث . وتعبر عن طبيعة الحياة الجديدة تعبيرا صحيحا وصادقا ، على أن تكون وسائلنا إلى هذا التحرر نابعة من إتقاننا للغة بالعودة إلى التراث عودة لا تحاكيه ولكن تدرك غناه الفائق وتنوعه الثري . ثم الإقدام على الألفاظ الحديثة ، وإدخالها في سياق اللغة الشعرية . في إطار ما يسميه «**بالجسارة اللغوية**» التي تميز لغة «**إليوت**» في قصائده عامة ، و «**الأرض الخراب**» خاصة ــ وهي جسارة تتمثل في رفض «**القاموس الخاص**» للشعر . وإيثار لغة الحياة العامة فيه على ما عداها من الألفاظ المنضدة المنتقاة .

وقد اقترنت هذه الجسارة اللغوية في ديوانه «**الناس في بلادي**» بجسارة أخرى في المعاني والصور ، على نحو ما نجد في قصائده : **شنق زهران** ، **وأبي** ، **والناس في بلادي** ، **وذكريات** . وغيرها من القصائد . ولعل قصيدته «**الحزن**» من أكثر القصائد تشخيصا لهذه «**الجسارة**» اللغوية والمعنوية في مثل قوله :

يا صاحبي . إني حزين .
طلع الصباح . فما ابتسمتُ . ولم ينر وجهي الصباح !
وخرجت من جوف المدينة أطلب الرزق المتاح ،
وغمست في ماء القناعة خبز أيامي الكفاف ،
ورجعت بعد الظهر في جيبي قروش ،
فشربت شايا في الطريق ،
ورتقت نعلي ،
ولعبت بالنرد الموزّع بين كفي والصديق .
قل ساعة أو ساعتين ،
قل عشرة أو عشرتين !

. . . . . .

وغاية الشاعر في هذه القصيدة أن يجسد أحزان إنسان بسيط عن طريق المفارقة التي يقيمها بين صورتين متقابلتين من صور الحياة التي يعيشها : الأولى . حياة تافهة بسيطة تتمثل في انطلاقه في الصباح وراء فتات العيش ، وإنفاقه يومه في ممارسة سخف الحياة . من شرب الشاي . ورتق النعل . واللعب بالنرد ..... والأخرى . حياة ساكنة خالية من صخب النهار . حين يأوي إلى غرفته في المساء وحيدا . فتقوده الوحدة إلى مواجهة هذه النفس التي كانت ضجة النهار التافهة تعينه على الهرب منها . ومن هذه التفاهة والبساطة نبعت صور القصيدة ومعانيها وألفاظها .

ولم تشغل قضية من قضايا الشعر **صلاح عبد الصبور** كما شغلته قضية التراث العربي القديم . وصلته بالشعر العربي الحديث ، فقد غزت جميع دراساته وأحاديثه وكتبه وكأنها كانت لديه همًّا يريد أن يصل فيه إلى حل يرضي ويريح !

وقد انطلق في دراسة هذه القضية من ملاحظة المفارقة الفنية الواضحة بين مستويات التطور في أجناس الأدب العربي الحديث ، إذ يرى أن هذا الأدب قد حقق تطورا عظيما في المسرحية والقصة جعل منهما جنسين يرقيان . من الناحية الفنية . إلى مستوى أمثالهما في الآداب العالمية . «بحيث نستطيع أن نقدم بعض رواياتنا للعالم المتحضر . بينما لا يصلح معظم شعرنا إلا لارتقاء المنابر ، ولو وضع على الورق لمات موتا رهيبا» ![23] وهو يعلل تطور هذين الفنين بأنه لا تراث لهما . ولذلك استطاعا أن يتحركا حركة ممتدة . على عكس الشعر الذي ينحدر من تراث ممتد في الماضي !

وهو يرى أن اتصال الشعر العربي القديم بالحديث في عصوره المختلفة كان اتصالا من نوع خاص وغريب . ذلك أن الشعراء فرضوا على أنفسهم محاكاة صيغة فنية ثابتة . هي صيغة الشعر الجاهلي التي أخذت تنتقل من جيل إلى جيل . ومن شاعر إلى آخر حتى استحالت إلى قيد فني يرسف في أغلاله شعراء العربية في كل العصور . ومعنى ذلك أن تخلف الشعر العربي الحديث يعود إلى صلته الوثيقة بتراثه القديم ، ومن ثم فإن تهيئة الظروف لتطوره لا تتأتى في رأيه ، إلا بإعادة النظر في طبيعة هذه الصلة . وتنظيمها على أسس فكرية وحضارية حديثة نهتدي في صياغتها بتجارب الأمم الأخرى التي اتصل فيها القديم بالحديث اتصالا مثمرا من ناحية ، وتفتح أمامه طريق الاتصال بالآداب الأجنبية للإفادة من تجارب شعرائها الفنية من ناحية أخرى .

وفيما يتصل بالدعوة إلى إعادة النظر في التراث ، فهو يقيمها على ثلاثة أسس :

الأول : **الانتخاب** . ذلك أن الدعوة في هذه الأيام «تشيع إلى بعث التراث العربي القديم من جديد ، ويتحدث عنها بعض الناس في توسع وإفراط . وهم يظنون أن كل ورقة قديمة هي تراث ، وكل صفحة صفراء أو مخطوطة ينبغي أن تعاد طباعتها على الورق الأبيض الصقيل . وهم ينسون أن القدماء أنفسهم كان فيهم الصالح والطالح ، والهازل والموهوب والعاطل من الموهبة ، مثل أهل عصرنا سواء بسواء .

فكتب الأدب تحفل بأسماء الشعراء الذين يتجاوزون بضعة الألوف عدا . ولكن كم منهم هو الموهوب الذي ثبت لامتحان زمانه ، ثم هو جدير بعد ذلك بأن يثبت لامتحان زماننا ، ثم يستطيع أن يثبت لامتحان الأزمان القادمة ! وقل في كتب اللغة والأدب والتاريخ والنوادر ما تقول في دواوين الشعراء» ،[24] ولذلك فعلينا قبل التفكير في إحيائه أن ننظر

فيه لنتخير منه تخيرا ما يصلح للنشر . وما يقدر على الحياة ويحقق الفائدة فى عصر يختلف اختلافا عظيما عن عصور التراث القديمة ؛ بل أن يتخير منه كل مثقف ما يروقه ويوافق ذوقه . فيكون لكل منا تراثه الخاص به !

والثانى : **إعادة التفسير** . وهو ما يسميه بالقراءة الجديدة ؛ وقد خصص لهذه المحاولة كتابا وقف فيه عند مختارات من الشعر القديم ، أعاد قراءتها وتفسيرها فى ضوء معارفه الحديثة . فجلا عنها صدأ العصور القديمة . وخلق منها تراثا معاصرا يتجاوب مع معارفنا ومواقفنا وأحاسيسنا . وهذه القراءات الجديدة من شأنها فيما يرى ، أن تشرح وسائل الانتفاع بالتراث و«تحدد جدواه للحياة القادمة التى نريد أن نصنعها .... إذا كنا نريد أن نجعل من التراث معينا على صلابة جذورنا فى الأرض . لا مشغلة تشغلنا بالماضى عن الحاضر»(٢٥) .

والأساس **الثالث** : هو ما يسميه **بالتجاوز** ، ويقصد به أن التراث ليس تركة جامدة . ولا أعمالا مقدسة ، ولكنه مرحلة من مراحل الفن يجب أن يتجاوزها الفنان بما يضيفه إليها من إبداع ينتقل بفنه إلى آفاق من التطور والرقى أوسع وأرحب من الآفاق التى حققها التراث القديم .

وفى اختصار أن تتم عودة الفنان إلى تراثه «عودة متبصرة متيقظة ، وأن يلتقى هذا التراث فى نفوسنا مع الحضارة المعاصرة ، ويدمجا معاً ، ويتم باندماجها مزاوجة ذوقية فنية يخرج من ثوبها الشاعر المعاصر . كما خرجت حياتنا المعاصرة ، فى مظاهرها الاجتماعية والاقتصادية والسياسية من هذا الزواج التاريخى بين وراثاتنا وتقاليدنا ، وبين حضارة العلم المعاصر ... »(٢٦) ؛ وبذلك لا تفضى معرفتنا بالتراث إلى مجرد المعارضة الساذجة لروائعه على نحو ما فعل **شوقى** فى معارضاته لقصائد القدماء ، وإنما تفضى إلى تجاوزه ؛ «والتجاوز لا يتيسر إلا بعد المعرفة الصادقة ، وبعد اختيار الآباء والأجداد الشعريين»(٢٦) من التراث العربى القديم والأوروبى المعاصر !

وينطلق **صلاح عبد الصبور** فى دعوته للشعراء أن يختاروا آباءهم وأجدادهم الشعريين من التراثين العربى القديم والأوروبى المعاصر من وعيه العميق بهاتين الحقيقتين :

«أننا أمة تحمل تاريخا على ظهرها ، وقد يصبح ذلك التاريخ عبئا ثقيلا ، لو لم ندرك أنه كحاضر قد مضى وانقضى ، ولم تعد له قدرة على الحياة فى الزمن ، بعد أن أصبح خارجه ، إلا إذا نظرنا فيه نظرة جديدة . وبين التاريخ والتهوين من شأنه ؛ وبين إكبار الوالدين وتأليهها وتقليدهما .... وبين التمرد عليهما ووضع أعمالها تحت مجهر الفحص الجارح ..... يسقط كثير من المواليد الأحداث»(٢٧) .

كما أننا «أمة تعيش فى عالم جديد وحضارة جديدة ، قد سبقتنا إلى بنائها أمم أخرى ، أسهمت وتفوقت ، واستقرت ملكاتها ، واستقامت وجداناتها ، وشحذت عقولها . وكان من سوء حظها وحظنا معا أن تقدمها التكنولوجى قد دعم اقتصادها ، بينما هدم قصور وسائلنا التكنولوجية اقتصادنا ، فسعت إلينا زاحفة مستعمرة ، ووقفت سيوفنا عاجزة كليلة أمام بنادقها ..... فتبدى ضعفنا إزاء قوتها . » . فالمشكلتان اللتان يجب أن نواجهها إذن ، هما : «موقفنا من تاريخنا وابائنا من ناحية ، وموقفنا من العالم المتقدم من ناحية أخرى . فإذا نقلنا الأمر إلى صعيد الأدب والفن ، كنا مطالبين بأن نحدد بوضوح جرئ وجهير موقفنا من تراثنا الأدبى والفنى من ناحية ، وموقفنا من الثقافة الأوروبية من ناحية أخرى »(٢٧) . ولكى يكون للعرب الجدد أدب جديد وفن عظيم يخلُد ويخلّدهم ، ينبغى أن نحل هذه المعادلة الصعبة حلا موفقا ؛ وهو ما لا يمكن فى رأيه أن يتحقق إلا بالمزاوجة الواعية بين القديم والجديد مزاوجة خصبة ، تسندها ، فيما يتصل بالشاعر ، سيطرة كاملة على اللغة ، ووعى عميق بالتراث ، وإحساس حاد بالنفس والعصر ، وإدراك واسع لتيارات الفكر العالمى ..... وأن يكون فوق هذا كله شاعرا موهوبا ومعطاءً !

وفى اختصار «إن الميزة الحقيقية فى الفن والأدب المتحضرين أنهما تراث ممتد يستفيد لاحقه من سابقه ، ويقنع كل فنان بإضافة جزء صغير إلى الخبرة الفنية التى سبقته ، وتظلله كله روح المسئولية عن البشر والكون . ومن هنا لا يجد **إليوت** غضاضة فى التضمين من **دانتى أو بودلير** . أما أولئك الذين مازالوا يصدرون عن نظرية السرقات الشعرية ويتوهمون الأدب والفن زينة وبهرجا وثيابا وحلى مستعارة ، فهم لايدركون شيئا من جوهر الفن .... وكل فنان لا يحس بانتمائه إلى التراث العالمى ، ولا يحاول جاهدا أن يقف على إحدى مرتفعاته فنان ضال ! وكل فنان لا يعرف آباءه الفنيين ... لا يستطيع أن يكون جزءا من التراث الإنسانى . وهو فى الوقت ذاته لا يستطيع أن يحقق دوره كإنسان مسئول فى هذا الكون »(٢٨) .

وعلى الرغم من أن **صلاح عبد الصبور** ، كما رأينا ، قد أفاض فى الحديث عن عناصر البناء الشعرى . فإنه لم يفرد فى كتبه أو مقالاته مكانا للحديث عن الصورة أو الموسيقى ؛ وكل ما لدينا من كتاباته عنهما إشارات عامة وعارضة ، جاءت هنا وهناك لتوضيح هذه الفكرة أو تلك . وهو ما لا يجعل منها نصوصا قادرة بذاتها على توضيح مفهومه لهذين المصطلحين . ومن ثم فإن أية محاولة للكشف عنه ينبغى أن تعتمد على أشعاره ، سواء منها قصائده الغنائية أو مسرحياته الشعرية . وهو ما يحتاج منا إلى وقت وجهد لا نظن أننا قادرون الآن عليه . فضلا عن أن موضوع هذه الدراسة لا يطيقه ولا يتسع له . ولكنا سنحاول . على الرغم من تلك الصعوبة ، أن نستخلص من هذا القليل وصفا عاما للصورة والموسيقى على نحو ما كان يفهمهما ، أو قريبا منه ، مستعينين على بلوغ هذه الغاية ببعض النصوص الشعرية التى تشكل ظواهر فنية واضحة فى تراثه الشعرى .

ولعلنا واجدون فى هذين النصين اللذين نحدد فيهما وظيفة الفن عامة والشعر خاصة ، مايشى بمفهومه للصورة الشعرية ودورها فى نقل رؤى الشعراء وتشخيص مواقفهم من خلال ظواهر الحياة والطبيعة . فيقول : (٢٩)

«**ليس الفن تعبيرا فحسب . ولكنه تفسير أيضا** . وقد ذهب ناقد شهير هو **بندتو كروتشة** إلى إنكار أن يكون فى الحياة والطبيعة أى جمال . فالطبيعة بليدة ما لم ينطق الفن بلسانها .

وهى خرساء ما لم يتحدث عنها الفنان . والذين يتحدثون عندئذ عن خرير الأنهار وحفيف الأشجار وانسجام الألوان فى الرياض لا يتحدثون من خلال الطبيعة . ولكنهم يتحدثون من خلال صورة رسمها شاعر بقلمه أو مصور بريشته . إذ إن الجمال العضوى وهم واهم . أما الجمال الفنى فهو الحقيقة المحققة . إن الطبيعة لا حياة لها . بل هى بالتعبير الفلسفى «**لامبالية**» . والفن هو الذى يعطيها المبالاة والقصد . فهى تظل «**شيئا**» حتى يلمسها الفنان فتتحول إلى «**صورة**» وجريا مع **كروتشة** نستطيع أن نقول إن النفس الإنسانية فى إحساساتها المختلفة لم تكن لتدرك نفسها لولا الفن.....

الشاعر إذن لا يعبر عن الحياة . ولكنه يخلق حياة أخرى معادلة للحياة وأكثر منها صدقا وجمالا .... » .

ويقول مفسرا طبيعة الصدق الفنى فى الشعر ومدى اختلافه عن صدق الواقعى : (٣٠)

«إن الشاعر تستدعيه الصورة وتدفعه إلى إتمامها . وعندئذ تكتسب وجوداً حقيقيا بالنسبة لحياته وذكرياته . لقد جعلتُ الحبيبة ° تلهو فى ساحة الحياة بين أطلال الحب طيلة نهارها كأنها الشمس الزاهية . فاستدعى ذلك أن يكون لها مغرب تأوى إليه ، وحينئذ اختلطت الأمنية بالفن ، وجعلتها تغرب فى صدرى نسوى كظامئة تسعى لظمآن ! فجرت الصورة بعدئذ أننى أحسو ثغرها القانى . مع أنى علم الله لم أذقه إلا فى الخيال ! ..... وبهذا المعنى يصبح الباحثون عن السيرة الشخصية للشعراء فى شعرهم متجنين على الصدق الواقعى لأنهم جعلوا أساسهم الوحيد هو الصدق الفنى الذى له منطقه الخاص » .

ونستطيع حين نضم هذه النصوص بعضها إلى بعض . أن نستخلص منها مفهوما خاصا للصورة يتلخص فى أنها . أولا . وسيلة لا غاية . يشخص الشاعر عن طريقها العلاقات الخفية بين الأشياء والفكر . وبين الروحية والمادية . والحقيقة والخيال . وأن الصورة . ثانيا . تتوالد . أو قل تتخلق ، من المقابلة التى يقيمها الشاعر بين أمرين متباعدين يقرب بينهما تقريبا تلقائيا .

ويواجهنا فى شعر **صلاح عبد الصبور** نوعان غالبان من الصور : **الأول صور عادية** . من هذا النوع الذى نصادفه كل يوم فى الحياة الواقعية ؛ وهى صور تحولت لشيوعها وكثرة اعتيادنا عليها . إلى صور مبتذلة لم نكن نحس بوجودها . أو نشعر بأثرها فى نفوسنا . إلا حين نظمها الشاعر فى قصائده . وقد أشرنا إلى شئ منها فى حديثنا عن مفهومه للغة الشعر . ومثلنا لها بقصيدة مشهورة له هى «**الحزن**» . من ديوان حافل بهذا النوع من القصائد التى تتسم بالجسارة اللغوية والتصويرية التى تأثر فيها «**إليوت**» فى الأرض الخراب وغيرها من قصائده ذات النغم الواقعى المسرف فى التقاط تفاهات الحياة . وصياغتها شعرا .

والنوع **الثانى** من هذه الصور الغالبة . هى **الصور الذهنية** التى تربط بين أطراف متناقضة ربطا لا يحدث فى واقع الحياة الحقيق ؛ وهى تشبه من هذه الناحية صور السيرياليين تلك التى تتراسل فيها الحواس والمدركات فتتبادل الأشياء المختلفة صفات بعضها البعض . ومن القصائد التى تكثر فيها هذه الصور . قصيدته المشهورة «**أحلام الفارس القديم**» . وهناك . فى دواوينه . غير هذين النوعين الغالبين من الصور . صور متنوعة تنتمى إلى مذاهب فنية مختلفة : **رومانسية وواقعية وكلاسيكية** ..... فقد كان **صلاح عبد الصبور** مولعا فى بناء أشعاره بهذه الصيغة المركبة من مذاهب مختلفة !

وما كتبه عن موسيقى الشعر أقل بكثير مما كتبه عن الصورة ؛ ومن ثم فسوف نكتفى بتسجيله هنا دون التعليق عليه بشئ . فلعله لم يكن بحاجة إلى الحديث عن موسيقى الشعر حديثا مفصلا بعد أن استقرت أصول هذه الموسيقى وأصبحت . مثل موسيقى الشعر القديم . تراثا ملزما للشعراء المجددين لا يكاد يختلف حول جدواه واحد منهم ـ فيقول : (٣١)

«... ومن يستعرض تراث هذه الفترة يجد أن قلة من القصائد قد كتبت موحدة القافية . فقد كثرت الثنائيات والرباعيات والخماسيات كثرة تستدعى النظر والملاحظة . وهى تكثر كلما زادت أصالة الشاعر . وتقدم به زمانه . وزاد اهتمامه بالتعبير عن نفسه . وذلك لأن إناء القصيدة الموحدة القافية لم يستطع استيعاب هذه المادة الشعرية الجديدة . فتحطم الإناء ليعاد تشكيله . ولذلك فإن الشكل الحديث ليس تخففا ولا إيثارا للسهولة . فهو قد اطرح عن كاهله كثيرا من القيم الجميلة فى شعرنا العربى . كموسيقيته المحكمة . وقافيته الصادحة . ليحل محلها لونا أرفع من الموسيقى وأكثر تشابكا . لقد تخلى عن موسيقى الرتابة ليحل محلها موسيقى الهارمونى والتوزيع . وقد آثر البعد عن الدرب المطروق ليخط دربا جديدا ... » .

(٤) ولم يتحدث **صلاح عبد الصبور** فى كتاباته حديثا مباشرا عن «**وظيفة الشعر**» . ولكنه . مع ذلك لم يكف عن تأكيد هذه الوظيفة وبيان أهميتها فى إشارات إن بدت عفوية وسريعة وغير مفصلة . فإنها دالة ومفيدة فى الوقت نفسه . فقد ذكر هذه الوظيفة فى تعريفه للشعر ووصفه لعملية الإبداع . وتحليله لبناء القصيدة التشكيلى وما يتصل به من عناصر فنية ولغوية . ومعنى ذلك أن مفهومه لهذه الوظيفة قد نبع من مفهومه لطبيعة هذه القضايا المتنوعة التى وقف عندها فى حديثه عن بناء القصيدة ووصفه لعناصرها . ولما كان الناقد يزاوج فى دراسة هذه الموضوعات بين معارفه النظرية ونتاجه الشعرى والمسرحى . متخذا من تجاربه الذاتية والفنية شواهد يؤيد بها آراءه . فإن هذا المفهوم الذى يذهب إليه فى تحديد طبيعة هذه الوظيفة قد تشابكت فيه خيوط المعارف النظرية وخيوط التجارب العملية الخاصة تشابكا واضحا جعل من مفهومه لهذه الوظيفة خليطا تمتزج فيه تجاربه بتجارب غيره من الرومانسيين والكلاسيكيين والسرياليين والرمزيين والماركسيين والفلاسفة ..... امتزاجا يفقد فيه كل عنصر منها خصائصه المميزة

حينا . ويحتفظ بها حينا آخر !

وهو يرى للشعر وظيفتين متمايزتين : الأولى . وظيفة جمالية وفنية . والثانية . وظيفة عملية أو نفعية . وقد نبعت هاتان الوظيفتان من تعريفه للفن عامة والشعر خاصة بأنه لون من التعبير الذى يثير المتعة ويفسر علاقة الإنسان بالحياة ..... أو على حد تعبيره . «إن الفن ليس تعبيرا فحسب ولكنه تفسير أيضاً . »(٣٢)

وقد وصف **صلاح عبد الصبور** هذه الوظيفة الجمالية والفنية للشعر التى نبعت من «**تعبير**» الفن عن حياة الإنسان ومواقفه . وصفا دقيقا ودالا فى مثل قوله : (٣٣)

«**إن الشعر هو فن اكتشاف الجانب الجمالى والوجدانى من الحياة . والتعبير عنه بالكلمات الموسقة** . فبدون الشعر . قصائد الحب والغزل . لم نكن لنستطيع أن نرتفع بالجنس إلى أفق الحب . ونكتشف ألوانا مختلفة من هذه التجربة . ونرى مناطقها الظليلة والصحو والمتعة . ونحس بها ككائنات بشرية لها ميلادها ونموها وموتها . وبدون الشعر . قصائد الطبيعة . لم نكن لنستطيع أن نبث الحياة فى المادة الجامدة . وفى الألوان البكماء . وفى الكتل المتراكمة . ماحمرة الورد لولا عيون الشعراء . وما صفاء النسيم ورقته . وغليان البحر وهدير موجه » !

وقوله : (٣٤)

«لقد خرج الشعر من دائرة الأعمال النافعة نفعا مباشرا إلى دائرة الأعمال التى يتغلغل نفعها متخفيا فى النفس البشرية . ونفع الشعر لمتذوقه لا يتم إلا حين يتلقاه المتذوق تلقيا فرديا . لأن لكل منا قدرته على رؤية الجمال .... ولكل منا أيضا زاوية رؤيته الخاصة . فما ينفعك من الشعر قد لا ينفع غيرك .... » .

وقوله واصفا قدرة الشاعر على اكتشاف الجمال : (٣٤)

«والشاعر العظيم مكتشف عظيم فى عالم الجمال والوجدان . لأنه يرى الأشياء والأحاسيس رؤية طازجة . ليست نظرته وليدة المنطق أو العلم . ولكنها وليدة الحدس . وليست أدواته هى التحليل والتركيب . بل هى الخيال المصيب » .

أما آراؤه فى وظيفة الشعر العملية (أو النفعية) . فقد نبعت . فى كتاباته . من الصلة الوثيقة التى رأيناه يقيمها بين الشعر والفكر . وهى صلة ترجع إلى الموقف السلوكى الذى يتخذه الشاعر من قضايا الحياة من حوله . كما نبعت . فى أشعاره من الاتجاهات العقائدية المتغيرة التى كان يدين بها فى هذه المرحلة أو تلك من حياته الفنية . وقد صور هو نفسه ذلك تصويرا جيدا فى قوله واصفا «**شهوة الشعراء**» وغيرهم إلى إصلاح العالم من حولهم : (٣٥)

«إن **شهوة إصلاح العالم** هى القوة الدافعة فى حياة الفيلسوف والنبى والشاعر . لأن كلا منهم يرى النقص فلا يحاول أن يخدع عنه نفسه . بل يجهد فى أن يرى وسيلة لإصلاحه . ويجعل دأبه أن يبشر بها . وقد يحمل الفلاسفة والأنبياء رؤية مرتبة للكون . وقد يصطنعون منهجا مرتبا فى النظر إلى نقائصه ..... ولكن الشعراء يعرفون أن سبيلهم هى سبيل الانفعال والوجدان . وأن خطابهم يتجه إلى القلوب . وقد يكون أثرهم أكثر عمقا إذ إن التعليم والنصح المجرد مقيتان إلى النفس . كما أن التعبير بالصورة أعمق أثرا من التعبير باللغة المجردة . وكثيرا ما أدرك الأنبياء والفلاسفة ذلك فاصطنعوا منهج الشعراء . ففى آثار كل نبى عظيم أو فيلسوف كبير قبس من الشعر ...

وقد صدر **صلاح عبد الصبور** . كما قلنا . فى مراحل حياته المختلفة عن فلسفات متغيرة : **فقد بدأ حياته الفنية والفكرية رومانسيا ميتافيزيقيا . ثم تحول إلى الفلسفة المادية . وعاد أخيرا إلى إيثار النزعة الإنسانية على ما عداها من نزعات شغلته فترة من الوقت** وهكذا تعددت معبوداته : **الله والذات . والمجتمع والإنسان !** وكان لذلك أثره الذى يتمثل فى توظيف الشعر للتعبير عن أحاسيسه الوجدانية وآرائه ومواقفه الاجتماعية والسياسية من الحياة من حوله . مما جعل من الشعر وعاء للوجدان وقضايا المجتمع والإنسان . على نحو ما نجد فى دواوينه ومسرحياته التى كتبها فى فترات مختلفة من حياته الشعرية . ولانحتاج . فيما أعتقد . إلى عرض نماذج من هذا الشعر . ولكنى أحتاج إلى إثبات هذا النص الذى يعكس هذه الوظيفة العملية (أو النفعية) للشعر كما كان يراها **صلاح عبد الصبور** . فيقول : (٣٦)

«مازلت أرى فى الحياة خيرا وشرا . **فالخير هو ما أعطى الحياة معنى فى أصغر جزئياتها . معنى كامل التشكيل والنقاء** . والشر هو ما جار على عناصر تشكيل الحياة ونقائها . ولذلك فإن أعظم الفضائل عندى . هى : **الصدق** . والحرية والعدالة . وأخبث الرذائل عندى . هى : الكذب . والطغيان . والظلم ذلك لأنى أعتقد أن هذه الفضائل هى التى تستطيع تشكيل العالم وتنقيته . وإن غيابها معناه ببساطة انهيار العالم ! ....

وفى قصيدتى «**الظل والصليب**» كان همى أن أتحدث عن نماذج من البشر لا يستطيعون أن يحققوا ذواتهم ويخشون من التجربة فيموتون قبل أن يعرفوا الموت .....كنت أتحدث عن المجتمع التافه وأريد أن أشير إلى علة تفاهته .....

وصدق الإنسان مع نفسه هو الذى يعصمه من التفاهة والسطحية ... وقد هاجنى كذب الإنسان مع نفسه كما لم تهجنى رذيلة قط .....

أما الفضيلة الثانية . **فهى الحرية** . وأظن أن مسرحيتى «**مأساة الحلاج**» . وقصائدى : **هجم التتار** . وشنق زهران . **ومرتفع أبدا . وسأقتلك** فى «**ديوان الناس فى بلادى**» . **والحرية والموت . وثلاث صور من غزة** . فى ديوان «**أقول لكم**» . وقصائد **لوركا . وأحلام الفارس القديم** .... كانت كلها تمجيدا لهذه القيمة على المستويات المختلفة .

والقيمة الثالثة . هى **العدالة . وهى قيمة فردية كما أنها**

قيمة اجتماعية . فهى عند الفرد تعنى قدرته على رؤية الأشياء فى مكانها الصحيح .... وهى فى المجتمع محط تقدمه وصمام أمنه ....

إن شعرى بوجه عام . هو وثيقة تمجيد لهذه القيم وتنديد بأضدادها . لأن هذه القيم هى قلبى وجرحى وسكينى معا ... » .

وبعد . فهذه محاولة لتقديم **صلاح عبد الصبور** « الناقد » إلى قراء العربية الذين عرفوه شاعرا وعشقوه مؤلفا مسرحيا ، عمدت فيها إلى تجميع آرائه المتناثرة فى كتبه ومقالاته فى بناء متكامل يؤلف نظرية فى نقد الشعر . وقد حرصت فى بناء هذه النظرية على ألا أدخل نفسى فى شئ منها . مكتفيا بإثبات عناصرها المختلفة كما جاءت فى لغته هو . التى أكثرت من الاقتباس منها ، تحرزا من الخطأ ونجاةً من التزيّد !

وقد كنت أود أن أستكمل عرض جوانب هذا الفكر النقدى الأخرى . بالوقوف عند آرائه فى نقد المسرحية والقصة من ناحية . ومراجعة هذه النظرية النقدية على أصولها الأجنبية والعربية من ناحية أخرى ، ولكنى فضلت أن يكون ذلك موضوعا لدراسة أخرى أرجو أن أفرغ منها قريبا .

ه هوامش :

(١) فصول . العدد الرابع . ٤٩ .

(٢) حياتى فى الشعر : ١٨٨ . ٥٩

(٣) حتى نقهر الموت : ١٦٦

(٤) نفسه

(٥) نفسه

(٦) نفسه : ١٦٧

(٧) نفسه : ١٧٤

(٨) نفسه : ١٩٠ ـ ١٩١

(٩) نفسه : ١٩٢ : ١٩٢ ـ ١٩٣

(١٠) حياتى فى الشعر : ٧ ـ ٩

(١١) نفسه

(١٢) نفسه : ١٧ وفى ذلك يقول الصوفية : «وأمارة أنه اتصل . أنه بالكلية عن كليته بطل » .

(١٣) نفسه : ٢٩

(١٤) نفسه : ٤٩ ـ ٥٠

(١٥) نفسه : ٥٥ ـ ٥٦ ويستطيع القارئ مراجعة النصوص التى جاء بها الناقد لتأييد رأيه .

(١٦) نفسه : ٣٨ ـ ٤٢

(١٧) نفسه : ٥٨

(١٨) قراءة جديدة : ٣٩ . وراجع حول الموت فى أشعار الجاهليين . مقالاته الأخرى فى هذا الكتاب : الشاعر يتفلسف ، وحوار مع الكون ، وحوار مع الكائنات .

(١٩) وتبق الكلمة : ٥٢ ـ ٥٣

(٢٠) راجع آراءه حول هذه القضية فى كتابه : حياتى فى الشعر : ٦٢ ـ ٦٦

(٢١) حياتى فى الشعر : ١٧٦

(٢٢) نفسه : ٢٠٨

(٢٣) حتى نقهر الموت : ٦٤ لقد تابع صلاح عبد الصبور دراسة هذه القضية . قضية التراث فى كل ما كتبه تقريبا . وقد طغت على كتابين له هما : قراءة جديدة ، وحتى نقهر الموت . وقد خصص الأول لدراسة وتفسير نصوص اختارها من الشعر القديم . كما خصص الثانى . لدراسة نماذج من أشعار الشعراء الأوروبيين .

(٢٤) نفسه : ٦٥

(٢٥) نفسه : ٦٦

(٢٦) نفسه ١٧٩

(٢٧) نفسه : ٩

(٢٨) حياتى فى الشعر : ١٤٥

(٢٩) نفسه : ٦٥ ـ ٦٦ .

(٣٠) نفسه : ٨١ .

(٣١) حتى نقهر الموت : ١٧

(٣٢) حياتى فى الشعر : ٦٥

(٣٣) قراءة جديدة : ١٧

(٣٤) نفسه : ١٩ ـ ٢٠

(٣٥) حياتى فى الشعر : ١٣٥

(٣٦) نفسه : ١٦١ ـ ١٦٤

إن الخلاص الدينى والأخلاق هو غاية الحياة عند دستويفسكى . فإن كل البشر يريدون امتلاك الحياة ، فمنهم من يمتلك بعض ظواهرها ، كالثروة أو الحب أو المتعة ، ولكن من يمتلك اليقين هو وحده من يمتلك جوهر الحياة

كتابة على وجه الريح

النزاهة الفكرية

صلاح عبد الصبور والفكر المصرى الحديث

عزت قرنى

- هذا الفريق الذى يبدأ بالشيخ حسن العطار ورفاعة الطهطاوى وينتهى بكل من يكتب حرفا صادقا فى هذا البلد... **هذا الفريق هو شرف مصر وعنفوانها**.
(قصة الضمير المصرى الحديث ص ٢٣).

- إنى أحرص على الحقيقة من أن ألوى أعنها لتستجيب للتحامل أو الكراهية
(حتى نقهر الموت. ص ٩٨).

- النزاهة الفكرية... هى المقدرة على تخليص النفس من تحيزاتها وأهوائها. ومحاولة النظر إلى الحقيقة فى قلبها وصميمها. فالحقيقة عندئذ هى هدف يقصد لذاته. بغض النظر عن انتماءاتنا وميولنا.
(قصة الضمير المصرى الحديث. ص ٨).

- إنى أحمل بين جوانحى شهوة لإصلاح العالم.
(حياتى فى الشعر. ص ١٣٥).

- «إنى قارئ محرف. ومتأمل محرف أيضا.
(المصدر السابق. ص ٢٠٣).

عين بصيرته كأنها عين صقر، ترى بعيدا، وترى جيدا، وتدرك فى شمول. ولكن أسنانه كانت نظيفة، لا تلمس الخبيث، ولكنها حين تنقض تصيب كبد الأمور، كما كانت يداه رفيقتين قادرتين على المس الرفيق المعلى للشأن قدرتهما على الإدانة.

لم يخلف **صلاح عبد الصبور** وراءه دواوين أشعار ومسرحيات وحسب. بل ترك أيضا كتابات نثرية بعضها قد يعد من عيون النثر. وقد لمس فيها أطرافا مما كان يسميه «شواغلى وهمومى الفكرية». وتتراوح هذه الكتابات بين النقد الأدبى والتأمل الجمالى فى فلسفة الفن ومسائل الفكر السياسى والاجتماعى. والحق أن السؤال الذى يتبادر إلى الذهن على الفور هو: كيف يمكن للشاعر أن يكون مفكرا؟ أليس الشعر والفكر المنطقى خصمين إن لم يكونا ضدين؟

والإجابة عن هذا السؤال لا يمكن أن تكون منطقية تقطع كحد السيف، بل ينبغى لها أن تكون إنسانية إن هى أرادت أن تكون صالحة للاستقبال والتفهم. وعلينا ـ بادئ ذى بدء ـ أن نعيد صياغة السؤال، لكى نجعله سؤالا «**متحركا**» وليس ساكنا[1]، فنقول: ما الذى يضطر الشاعر إلى أن يشتغل بأمور العقل المنطقى؟

ولن نقف هنا عند اشتغال **ت. اس. إليوت** الشاعر الإنجليزى فى القرن العشرين بالنقد الأدبى تارة، وبالإستطيقا تارة، وبفلسفة الحضارة تارة ثالثة، فهذا لا يخصنا، وإن يكن قد أثر بنموذجه ـ على نحو أو آخر ـ فى شاعرنا المصرى، وإنما سنتجه بنظرنا إلى مصر الحديثة. التى كانت حركة تاريخها الثقافى بعامة هى إطار التأمل الفكرى عند **صلاح عبد الصبور**.

فماذا نجد ؟ نجد محاولات فكرية . لا شك . ولكننا لا نجد المفكر بالمعنى الحق للكلمة . الذى لا يكتفى بالجزئيات . ولا يقف عند حد شكل «**المقالة**» فى صفحات . والذى يبصر العلاقات . وينتبه إلى الجذور وإلى الأصول . والذى يقدم جديداً حقا غير منقول . أى أننا لا نجد الفيلسوف . ثم نجد ما هو أوقع . فالمجتمع غير متفق على نوع صورته التى يريدها لنفسه . سواء حين ينظر فى مرآة الماضى . أو حين يستشرف صورة المستقبل[٢] . وكل ما يتفق عليه هو الحد الأدنى من الاتفاق على حفظ الذات بإزاء العدوان . وفى غيبة الفكر القوى المسيطر . الداعى إلى الالتفاف . تكثر المحاولات الجزئية . من أجل أن يملأ الفراغ . لأنه لابد من فكر أو خيال فكر . عند ذلك يندفع إلى الساحة أقرب المشتغلين بالكلام إلى ميدان الفكر الفلسفى . وهما الأديب والصحفى . وتستطيع أن تتجول بناظريك فى جوانب مشهد الحياة الثقافية المصرية . فستجد أن كل من يمت إلى ميدان الفكر الأصولى . أو يكاد . إنما ينتهى إلى إحدى الطائفتين أو إلى كليهما بشكل أو بآخر . لهذا ليس بدعا أن نرى شاعراً يشتغل بأمور الفكر .

ولكن صلاح عبد الصبور لم يشتغل بهذه الأمور مجرد اشتغال . بل كان اشتغاله بها بوصفها شديدة الاتصال بكيانه وروحه . حتى تحولت عنده إلى «شواغل وهموم»[٣] . وحتى أصبح «**قارئاً محترفاً ومتأملاً محترفاً**» . إن التفسير الحق . لاهتمامات شاعرنا الفكرية هو أنه لم يجد من يقدم إليه الحلول التى ترضيه . فكان عليه أن يبحث عنها قدر استطاعته . فهكذا الحال (دائما فى زمن البدايات . ومصر هى فى المائتى عام الأخيرة فى عصر البدايات[٤] . ومن جهة أخرى فإنك لن تستطيع أن تمنع عقول الفنانين من الاشتغال بأمور الفكر . بل إن أعظم الفنانين هم أقواهم فكرا . ولا مناص من أن يندفع الفنان إلى ميدان الفكر . بخاصة إذا وصل به التوتر العقلى إلى درجة لا يستطيع معها السكوت عن البحث عن حلول وإن تكن شخصية . لأمور أصبحت تشكل لديه هموما .

* * *

حين يقول **صلاح عبد الصبور** عن نفسه إنه «قارئ محترف . ومتأمل محترف أيضا»[٥] فإنه يقصد بذلك اشتغاله بأمور الفكر[٦] . لأن تعريف التأمل عنده هو نفسه تصوير للفكر العالمى . يقول بعد إشارة إلى إحدى محاورات أفلاطون : الإنسان هو الموجود الوحيد الذى يستطيع أن يعى ذاته . فهو إذن وعى الكون . فالكون قوة عمياء أو جسم عملاق فائر . الإنسان هو عقله ووعيه . وعظمة ذلك العقل أنه يستطيع أن يعقل ذاته . وجلال الإنسان أنه يقدر أن يواجه نفسه . أن يجعل من نفسه ذاتاً وموضوعاً فى نفس الآونة . ناظراً ومنظوراً إليه ومرآة . ينقسم ويلتئم فى لحظة واحدة . وليس تاريخ المعرفة الإنسانية . بأوجهها العقلية والحدسية والتجريبية . إلا تاريخ هذا التأمل الإنسانى فى ذاته . فمعنى هذا النظر درجة من الانفصال والثنائية . وقدر من العداوة والمحبة معا . ولذة اكتشاف الحقيقة وألمها ... ونظر الإنسان فى ذاته هو التحول الأكبر للإدراك البشرى . لأنه يحيل هذا الإدراك من إدراك ساكن فاتر إلى إدراك متحرك متجاوز . ويرتقى باللغة البشرية إلى مرحلة الحوار مع النفس . الذى هو أكثر درجات الحوار صدقاً ونزاهةً وتواصلاً . إذ تصبح فيه اللغة نقية صافية خالية من سوء التفاهم وتشتت الدلالات»[٧] .

ويستطيع القارئ أن يجد أمثلة كثيرة لحركة **صلاح عبد الصبور** كمفكر بين صفحات كتبه . وبخاصة كتابيه العظيمين «**حتى نقهر الموت**» و«**حياتى فى الشعر**» . فإذا نظرت فى فصلى «**الأيديولوجية**» و«**التخطيط**» فى كتاب «**أفكار قومية**» وجدت عرضا ينم عن طول تفكر وحسن اختيار بطبيعة الايديولوجية ولطبيعة مشكلة الحكم السياسى . وإذا فتحت كتاب «**قصة الضمير المصرى الحديث**» فستجد متفرقات حول طبيعة العلاقة مع أوروبا ومن ثم حول مشكلة الحضارة ويمتلئ كتاب «**حتى نقهر الموت**» بتأملات فى فلسفة الفن . كما يعرض كتاب «**حياتى فى الشعر**» صفحات مطولة لتأملات فى الإنسان والمجتمع (ص ١١٧ ـ ١٢٦) والألم والتشاؤم (ص ١٣٥ ـ ١٣٨) ومشكلة الشر (ص ١٦١) .

وإذا كان **صلاح عبد الصبور** . أحيانا يربط الفكر بالأدب ربطاً آلياً . جرياً على العادة (السيئة) التى كانت سائدة حتى الخمسينيات بشكل واضح . حين يقول فى كتابه «**ماذا يبقى منهم للتاريخ**» عن طه حسين والعقاد والحكيم والمازنى إنهم قد أعطوا الأدب والفكر العربى أفضل ما استطاعوا حتى الآن[٨] . إلا أنه يعود فى «**حياتى فى الشعر**» إلى نظرة أعمق وأوثق وأشد دلالة . حين يجعل من الفيلسوف والفنان والنبى أوجها متنوعة لنفس التجربة : «**إن هناك ثلاثة طرق من الاجتهاد تحاول أن تمد بصرها فى إنسانية الإنسان لتساعده على تجاوز ذاته . كى يستطيع بعد ذلك أن يعطى لحياته معنى . هى الدين والفلسفة والفن . إن النبى والفيلسوف والفنان إذن أصوات شرعية . وشرعيتها تشمل كل ألوان الحياة الإنسانية بغية تنظيمها . وتخليصها من فوضاها وتنافرها . ومجال رؤيتهم هو الظاهرة الإنسانية فى زمانها الذى هو الديمومة . وفى مكانها الذى هو الكون . وفى حركتها التى هى التاريخ**»[٩] .

وربما اجتمعت بعض صفات هذه الشخصيات الثلاث فى هذا التحديد الذى حدد به **صلاح عبد الصبور** صفات الشاعر العظيم الذى سيقوم بتحديد الشعر العربى كله (ولا شك أنه كان يرى نفسه وقد تطلعت إلى الوفاء بتلك الشروط) : شاعر مسيطر على لغته وتراثه . عميق الإحساس بعصره وبنفسه . واسع الثقافة . مدرك لتيارات الفكر العالمى . وموهوب ... أولا »[١٠] .

والحق أن **صلاح عبد الصبور** لم يكن يريد لنفسه أن يكون شاعراً وحسب . بل كان يحس أكثر من ذلك بكثير . ويرنو إلى أبعد من ذلك . كان «**يحمل بين جوانحه شهوة لإصلاح العالم**»[١١] لقد كان شاعراً وكان متأملاً . بل كان متأملاً «**مسئولاً» شديد الوعى لمسئوليته**[١٢] ولهذا كان شاعراً ومتأملا «**متألماً**»[١٣] وربما ترابط كثير من المعانى التى انتثرت فى السطور السابقة ، فى حديث صلاح عبد الصبور عن مغزى مسرحيته «**مأساة الحلاج**» . ففيه نرى الشاعر المفكر

المسئول عن العالم : «**كان عذاب الحلاج طرحاً لعذاب المفكرين فى معظم المجتمعات الحديثة ، وحيرتهم بين السيف والكلمة ، بعد أن يرفضوا أن يكون خلاصهم الشخصى باطراح مشكلات الكون والإنسان عن كواهلهم هو غايتهم ، وبعد أن يؤثروا أن يحملوا عبء الإنسانية على كواهلهم . وكانت مسرحيتى «مأساة الحلاج» معبرة عن الإيمان العظيم الذى بقى لى نقيا لا تشويه شائبة ، وهو الإيمان بالكلمة**» .(١٤)

ولا شك أن الكلمة التى يقصدها **صلاح عبد الصبور** هى الكلمة المتحركة لا الساكنة ، المغيرة للأشياء لا المدغدغة للحواس ، إنها التى تسعى إلى تغيير العالم «الدهشة هى ينبوع كل فكر عميق ، لأن الدهشة تقلق النفس الساكنة الفاترة ، وتبعث فيها دوامة التساؤل . وإذا بدأ الإنسان بسؤال قاده السؤال إلى المعرفة . وبالمعرفة يعرف الإنسان مكانه على أرض الحياة والواقع ، ويقيسه إلى مكان غيره من البشر ، وقد يطمح بعد ذلك إلى تغييره أو تحسينه ، فلاشك أن الغاية الرئيسية للمعرفة هى المقدرة على تغيير العالم ، والسعى إلى ذلك المقصد ، الذى هو مبرر وجود الإنسان على الأرض» (١٥) .

وقد انتبه **صلاح عبد الصبور** ، وكل جيله ، إلى الرابطة الوثيقة بين الفكر والواقع : «**فالأحداث هى حركة الواقع التى تستجيب لها حركة الفكر ، بل هى الأرض التى ينبت فيها الفكر ، وتزدهر أصوله وفروعه ، وتتضح انبثاقاته وتجلياته ، ويتألق رجاله فى حياتهم العقلية والذوقية والوجدانية**» (١٦) وها هو تعريف الفكر : إنه حوار (الإنسان الفرد ، لاكمجموع ، مع الحياة بغية المساهمة فى صناعة التطور . ذلك هو حوار المفكرين وأرباب التأمل» . (١٧)

وقد بقى **صلاح عبد الصبور** دائما على تعريف الفكر بربطه بالعالم فقد كان قال فى كتابه «**أفكار قومية**» : «الأيديولوجية ... فكر يوجه العمل ، ومذهب ونقطة بدء ، وتحديد واضح للغاية» . (١٨) ويفصّل : الأيديولوجية هى الفكر الذى يوجه العمل **فهى** إذن تشمل المذهب السياسى والفكرى الذى تصدر عنه أعمال الإنسان فى حالة جماعيته ... وهى ليست ثقافة فحسب ، بل لعل الثقافة أحد مقوماتها . وهى الجوهر الذى يبدو وراء مظاهر العمل السياسى اليومى ، وهذا العمل السياسى اليومى يهدف بطبيعته إلى الوصول إلى شكل اجتماعى معين . هذا الشكل الاجتماعى تحدده الأيديولوجية ؟(١٩) .

وحين يقول **صلاح عبد الصبور** عن نفسه إنه قارئ محترف ومتأمل محترف أيضا ، فإننا نصدقه ، لأننا نرى مصداق ذلك فى شتى جوانب إنتاجه . فمن الواضح أنه أحاط بمعالم تاريخ الإنسانية ، وخاصة فيما يتصل بالحضارة الإسلامية والحضارة الغربية وتاريخ مصر الحديثة . ومن الجلى أنه اكتسب ثقافة واسعة جدا ووثيقة فى نفس الوقت ، سواء منها ما يخص الماضى أو يتصل بالحاضر . وإذا أتيت إلى ميدان الثقافة الفلسفية على وجه أخص وجدته يتحدث حديث الفهم الجيد ، وينتقى النصوص الجوهرية ، ويميز جوهر المواقف . وستجد عنده أسماء **أمبادوقليس وسقراط وأفلاطون وأرسطو وديكارت وباسكال ونيتشه وغيرهم** ، إلى جوار أسماء الإسلاميين وبخاصة أهل التصوف منهم .

وستجد عنده ايضا بعضاً من الإصطلاحات الفلسفية ، مثل : الوجود كمعطى ، الوجود المنشئ ، رؤية العالم ، الحقائق العيانية ، الجدل ، القوة والفعل ، وغير ذلك .

لقد «تسكع فى أروقة الفلاسفة» كما يقول(٢٠) ، ولكنه تسكع العين الفاحصة . وليس أدل ـ عند كاتب هذه السطور ـ على نفاذ نظرة **صلاح عبد الصبور** من معرفته وإعجابه بالعبقرى الفرنسى النادر **باسكال**(٢١) ، وما أندر من يعرف أهميته بين القارئين بالعربية أو الكاتبين بها ، وخاصة من لم تكن صلتهم بالثقافة الفرنسية صلة مباشرة .

يقول **صلاح عبد الصبور** ، وهو بسبيل الحديث عن **توفيق الحكيم** : «**المفكر لا يستطيع ، مهما حاول ، أن يبتعد عن مجال السياسة**» (٢٢) وهكذا كان من الطبيعى ، وهو «المتأمل المحترف» أن يتصل هو نفسه ، إن لم يكن بمجال السياسة العملية ، فعلى الأقل بميدان الفكر السياسى والفكر الاجتماعى . وقد كان اتصاله بهذا الميدان تاريخيا ، أى من خلال النظر إلى مشكلات الثقافة المصرية الحديثة وهى بسبيل صنع «ميلادنا الجديد» (٢٣) . وقد جال **صلاح عبد الصبور** فى التاريخ المصرى الحديث ، وسبر غوره سبر المدققين ، فرأى أنه تسوده أسئلة كبرى ثلاثة **أولها** عن الانتماء المصرى ، أهو إسلامى أم عربى أم مصرى ، **وثانيها** عن طريق التغير ، وهل يكون بالثورة أم بالإصلاح والتعليم ، **وثالثها** عن علاقتنا مع أوربا ، وهل أوروبا وحضارتها خير أم شر (٢٤) .

وأظهر كتبه التى تناولت مشكلات الاختيار المصرى الحديثة كتابان : «**أفكار قومية**» (١٩٦٠) و«**قصة الضمير المصرى الحديث**» (١٩٧٢) ، وإن كانت كتبه النثرية الأخرى قد تحتوى هنا وهناك على إشارات مهمة فى هذا الصدد .

وكتاب «**أفكار قومية**» (فى ٣٩ صفحة) هو واحد من سلسلة لا نهاية لها ، أصدرتها «**هيئة الاستعلامات**» وتقتذ تحت عنوان «**كتب قومية**» . وقد كتب فى هذه السلسلة كُتّاب من كل حدب وصوب ، وكان الهدف منها إشاعه الفكر الرسمى . ولا شك أن هيئة تحرير هذه المجموعة من المطبوعات قد أشارت على المؤلف أو شاركته على نحو أو آخر فى اختيار موضوعاته : «كيف عرفنا عروبتنا ، العناصر الثلاثة للايديولوجية العربية» ، (خصائص الإنسان العربى) ، «إنها ثورة العرب جميعا» ، «فلسفة التخطيط» ، «إشتراكيتنا» ، «الواجب الأيديولوجى للاتحاد القومى» .

وقد ظهر فى نفس السلسلة كتب كثيرة أخرى ، تتناول نفس الموضوعات ، لأنها كانت موضوعات الوقت . وقد اندثر ذكر الغالبية الغالبة من تلك الكتب ، وكان يمكن لكتاب **صلاح عبد الصبور** هذا ألا يكون أكثر من تعبير عن الفكر الرسمى فى وقته ، ومع ذلك فإن الكاتب تغلب على صعوبة «**الرسمية**» و«**التكرار**» بأن أدخل فى ثنايا معالجته لمسات شخصية ، كما أن معالجته ذاتها كانت متميزة ومتفردة . فهو يأتى على ذكر «**العروبة**» من زاوية تجربته الشخصية ، وهو يميل بركبها إلى الاتجاه الذى يفضله ، اتجاه «**الأصالة والمعاصرة**»

و«**التفتح**» . فى حين يميل ركب «**العروبة**» بطبيعته ـ كالمعتاد ـ إلى تأكيد الماضى وإلى الاتجاهات الانفعالية الحماسية ، ومن ثم اللاعقلية وإلى النظر شذراً إلى الحضارة الغربية ، التى ظن **صلاح عبد الصبور** أنه لابد لنا من اللحاق بركابها . وهو حين يتحدث عن «**الأيديولوجية العربية**» يضع حديثه فى نسق بسيط وقوى ومرتب معا ، ويؤكد فى حديثه مسألة ستشغل باله دائما ، وهى الإنسان الفرد وسعادته (وهو بهذا يرفض بذكاء ـ ضمنا ـ الاتجاهات الجمعية أو «الشمولية») ، ويؤكد هذا فى حديثه عن الاشتراكية ، حين ينص على أن الاشتراكية لا تتم بدون الحرية[٢٥] . ويرسل سهماً إلى التقليديين الماركسيين حين ينبههم إلى أن لينين كان قد قال «القومية نزعة عدوانية متعصبة» . ولكن ها هى روسيا وقد عادت إلى «الركن الركين فى النفوس . ألا وهو الإحساس القومى»[٢٦] .

أما فى فصل «**إنها ثورة العرب جميعا**» فإنه يحاول محاولة طريفة ، تستند إلى طريقة النظر الكلية التى نلمح كثيرا من تطبيقاتها عنده ، وفيها يريد أن يجعل من ثورة سنة **١٩٥٢** جماعا «**لتاريخ العرب الثورى كله**» . وإذا كان الفصلان الأخيران ، عن الاشتراكية والاتحاد القومى ، لا يزيدان عن ترديد المعلوم وقتها ، فإن الصفحات التى خصصها لفلسفة التخطيط تعد أبرع وأقوى ما فى الكتاب وأكثرها دلالة على اختيارات المؤلف الشخصية .

ذلك أنه لا يتحدث هنا عن التخطيط الاقتصادى ، بل عما وراء التخطيط ، أى عن فلسفته . وما فلسفة التخطيط إلا موقف معين من وظيفة الحكم السياسى . وبهذا يتحول الفصل إلى دراسة لمفاهيم الفرد والحكومة والحرية . ويعرض **صلاح عبد الصبور** لموقفين متطرفين : نظرية **روسّو** ـ وهو يراها فردية خالصة ـ ونظرية هيجل ـ وفيها تسود فكرة الدولة التى تسيطر على الفرد حتى تمحوه . ثم يقدم هو صورة ثالثة «**للتكامل الاجتماعى**» . «وتقوم هذه الصورة على أن الإنسان لا يختار أن يكون «**اجتماعيا**» ، ولا يستطيع أن يكون «**فرديا**» . والمجتمع ليس عدواً للفرد . وليس هو قوة أعلى منه . بل إن تقدمه هو مجموعة الطاقات الخلاقة لجميع الأفراد الذين يكونونه»[٢٧] . ونقرأ هذه الصياغة الجيدة «إن الأفراد محتاجون إلى هذا الجهاز المنظم» ، وإن الحكومة لا تسلب حقا ولا تفتات على حرية ، ولكنها «**تمارس دوراً**» . ونقرأ كذلك «**يتسع نفوذ الدولة ويضيق تبعا لحاجة الأفراد ، لا تبعا لما يتنازلون عنه من حرية**»[٢٨] . وقد سبق أن أشرنا إلى أهمية مفهوم سعادة الفرد عند صلاح عبد الصبور ، وسيبقى دائما على ذلك ، وكيف يكون شاعرا من لا يعى استقلاله ويحرص عليه ؟ !

وباختصار ، فإذا كان هذا الكتاب يسير فى إطار الخط الرسمى للوقت ، فإنه ـ مع ذلك ـ يحتوى على لمسات ومواقف شخصية متفردة ، ويدل على وعى سياسى وفكرى واضح ، وعلى اختيارات وقناعات محددة ، وتسوده نغمة الاعتدال والتوسط . ولكن دور «**مصر**» فيه خافت .

ويعلو صوت «**مصر**» فى الكتاب الآخر : «**قصة الضمير المصرى الحديث**» (**١٩٦٩**) . ولعل السبب يكمن فى الفرق بين التاريخين . فلا شك أن هزيمة يونيو سنة **١٩٦٧** جعلت الأذهان تتعلق بالثابت المضمون . وهو مصر ذاتها .

ويعالج هذا الكتاب ، الذى نشر مقالات منفصلة فى بعض المجلات ، مشكلة «**الانتماء المصرى**» أهو إسلامى أم عربى أم مصرى . كما يعالج مشكلة الثورة والإصلاح ، ومشكلة العلاقة مع أوروبا ، وهل هى خير أم شر . وذلك من خلال مواقف عدد من أهم رجالات مصر الحديثة : **الجبرتى** ، **محمد على** ، **حسن العطار** ، **رفاعة الطهطاوى** ، **أحمد عرابى** ، **عبد الله نديم** ، **محمد عبده** ، **مصطفى كامل** ، **سعد زغلول** ، **أحمد لطفى السيد** ، **وطه حسين** ، **العقاد** وهو يضيف إلى هؤلاء جميعا **جمال الدين الأفغانى** .

وقد كان من الطبيعى لصلاح عبد الصبور . ونظراً لثقافته ودراسته وفنه ، ألاّ يمد بصره إلى ماضى مصر العتيق إلا نادراً جداً وسريعاً . وأن يضع مشكلة الانتماء فى حدود الإسلامية والعربية والمصرية الحديثة والحل الذى اقترحه هو : «إن هذه الانتماءات الثلاثة لا يعارض بعضها بعضا . وإنما يتمم كل منها الآخر بشكل من الأشكال»[٢٩] وعلى الرغم من أنه يؤكد حينا أن القومية لا تقوم على الدين[٠٣] . وأن القومية العربية ليست قومية جنسية بل ثقافية ولغوية[٣١] . فإننا نراه يقول حينا آخر : «اجدادنا العرب . وحكيمهم القومى محمد العظيم عليه السلام[٣٢]» . ويتحدث حينا ثالثا عن «الفخر ببنوتنا للفراعين والعرب»[٣٣] وهكذا نراه متقلقل الاتجاه فى هذا الميدان .

ولكن ربما كانت هذه القلقلة على مستوى التعبير وحسب . أو على مستوى طريقة التوفيق . أما الجوهر فها هو ذا : «**ما مصر إلا معشوقتنا الأولى ، وما نحن جميعا إلا عشاقها وخدامها الصغار الذين نطمح إلى أن نقوم بشرف العشق وفرض المحبة**»[٣٤] . إن مصر ـ فى كتاب «**قصة الضمير المصرى الحديث**» ـ هى مصر المستمرة المتجددة ذات «السر المتجدد العظيم»[٣٥] . فانظر إليه وهو يجيب عن سؤال شاعر أمريكى بعد النكسة بشهور : «إذن أنت مصرى ... كيف حال مصر ؟» ـ يقول «وأجبته : حالها متى يا سيدى ؟ حالها الآن أم منذ سبعة آلاف سنة ؟ إن هذه اللحظة المريرة هى مجرد دقيقة من أيام تاريخها الأزلى . دقيقة من الألم العميق . تستأنف بعدها ابتسامتها الخالدة ... إننا رأينا كثيرا وعرفنا كثيرا . حين تموت وتحيا مائة مرة فى التاريخ ، تعرف أن الموت عارض . وأن الحياة هى الحق»[٣٦] .

وإذا كان هناك ما هناك من تردد بإزاء قضية الانتماء . فإن **صلاح عبد الصبور** لا يترك شكا حول الجانب الذى يميل إليه فى قضية التغيير : أيكون عن طريق الثورة أم الإصلاح . يقول وهو يتحدث عن ثورة عرابى : «سيظل الضمير المصرى موزعاً بين اتجاهين نبتا فى تلك الأيام . واختلف حولها المستنيرون من أبناء مصر : هل يكون التغيير بالثورة أم يكون التغيير بالإصلاح : أما الذين يرون التغيير بالثورة فسيكونون هم ضباط الجيش المصرى وقادته ، وسيكون لسانهم الناطق

هو **عبد الله النديم**. أما الذين يرون التغيير بالإصلاح فسيجدون فى التعليم قصارى أمانيهم. ويحلمون بأمة قارئة كاتبة. وسيكون منهم **على مبارك**. الذى يبتعد عن الثورة العرابية فى أوج التأهب لها، حتى إذا شبت واشتعل أوارها عاد إلى قريته فى «**برمبال**» ليصلح أرضه ويتعهدها. فإذا استتبت الأمور رجع إلى سدة الوزارة مستأنفا مشروعاته التعليمية. وسيكون منهم **محمد عبده**. الذى يميل إلى الثورة بعض الميل، حتى إذا فشلت لام النفس على تورطه فيها».[٣٧]

وهو على الرغم من أنه يميل إلى جانب الثورة. «يتفهم» دواعى حزب الإصلاح. وهذا دليل على احترامه للرأى الآخر حين تحدث عن ممثلى الاتجاهين. **عبد الله النديم** مع حزب الثورة. **ومحمد عبده** مع حزب الإصلاح. «إنهما مزاجان أو طبيعتان. ولا نقول إنهما ينتميان إلى طبقتين مختلفتين إلا بمقدار... كان مزاج النديم مزاج الفنان الشعبى. الممثل. المهرج الصحفى. رجل الدعاية. أما مزاج الشيخ فقد كان مزاج المعلم المتفلسف المتأمل فى الأمور. الذى يتوقف ليسأل دائماً عن الغاية والهدف. قبل أن يخطو خطوة فى الطريق».[٣٨]

وهو يعلن رأيه صريحاً أيضا فى المشكلة الثالثة: الموقف من أوربا. فهو يؤكد فكرة «**الحضارة الواحدة**»[٣٩]. ويؤكد ضرورة الأخذ من الغرب. ولكنه لا يرضى بدعوة الاستغراب التى دعا إليها حينا من الدهر **طه حسين** وغيره. «هذه الدعوات الحارة إلى الاستغراب هى لون من السخط على الواقع. حين تستبد الحماسة بهذا السخط فتحرفه عن مجاله الصحيح. فنحن مع هؤلاء المفكرين فى أن فكرنا مكبل بالأغلال والقيود المتوارثة. وأن أدبنا لا يرقى إلى مجال المقارنة بأدب الغرب، بل إن حياتنا ينقصها هذا التمدد الصحى الذى يشكل توقا إلى الأحسن وتجاوزا للواقع إلى تخوم جديدة. ولكننا أيضا نعرف أن مكاننا جغرافيا هو هذا المكان. وأن وراثتنا البيئة هى هذا الميراث العربى الذى كان زاهراً وافياً باحتياجات عصره يوما ما، وأن كل ما نكسبه من الاستغراب هو أن ننسى مشية الغراب ولا نستطيع أن نقلد مشية الطاووس[٤٠].

قلنا إن **صلاح عبد الصبور** يتناول فى كتاب «**قصة الضمير المصرى الحديث**» مسائل وشخصيات مجتمعه، وهو يتناول الشخصيات من خلال المسائل، أى من خلال المواقف التى اتخذها بعض من أعلام تاريخ مصر الحديث بإزاء المشكلات الكبرى التى واجهها الضمير المصرى فى المائتى عام الأخيرة. ولم يكن تناوله للشخصيات بداعى السهولة، بل تطبيقا لفكرة أساسية عنده، وهى أن الفكر هو حوار الإنسان الفرد مع الحياة[٤١]، فهناك الظروف الموضوعية من جهة. والإنسان الفرد المفكر من جهة أخرى، والناتج هو الموقف.

وقد تخير موقفا أو موقفين لكل شخصية تناولها فى ذلك الكتاب. مما عده معبراً عن الاتجاه العام لتلك الشخصية. فقد أخذ من الجبرتى موقفه المندهش إلى حد العجز بإزاء الحملة الفرنسية وأخذ من محمد على موقفه من تحديث مصر ودوافع ذلك عنده ونتائجه الموضوعية على أرض الواقع بما يتعدى توقعات الوالى الطموح[٤٢]، وأخذ من **رفاعة الطهطاوى** موقف الاندهاش العظيم بإزاء الحضارة الأوروبية بموقف التأييد الضمنى لاتجاه الثورة والتغيير. ورأى فى **جمال الدين الأفغانى** موقف التردد بين الاتجاه الدينى المحصن واتجاه يرى مشكلات الشرف أشمل من هذا، وأنها فى جوهرها مشكلة حضارة. ورأى فى **محمد عبده** موقف رجل الإصلاح لا الثورة. ورأى فى **عبد الله النديم** عكس ذلك، ورأى فى **أحمد لطفى السيد** ممثل طبقة كبار الملاك، إلى غير ذلك.

وقد حاول **صلاح عبد الصبور** الوصول إلى خيط أساسى يمتد خلال مجمل تاريخ الوجدان المصرى الحديث. وقد رأى أنه خط الاستنارة: «وهكذا بدأت مصر تمضى فى طريق الحداثة والمعاصرة وتنتقل خطوة فخطوة من ظلام القرون الوسطى إلى ساحة العصر الحديث. ومن الحق أن الظروف الاقتصادية والسياسية التى مرت بها مصر، قد أثرت تأثيرا بالغا فى تحديد خُطى هذا الطريق ومجالاته، ولكن التيار الأغلب، بلا شك، كان هو تيار الاستنارة الذهنية والعقلية والوجدانية، الذى قاد مصر فيه أدباؤها ومفكروها وعلماؤها وفنانوها.[٤٣]

ووفقا لهذا الخط، فإن كل الشخصيات التى عالجها **صلاح عبد الصبور** تكون قد شاركت على نحو أو آخر فى تغذية تيار الاستنارة، سواء فى ذلك رجال من الواضح أن قلب **صلاح عبد الصبور** مال إليهم، مثل **رفاعة الطهطاوى وعبد الله النديم وطه حسين**. ورجال كان مخاصما لاتجاهاتهم على نحو أو آخر، مثل **محمد على ومحمد عبده وأحمد لطفى السيد**، وآخرين وقف منهم موقف التحفظ بعض الشئ، **مثل جمال الدين الأفغانى ومصطفى كامل وعرابى نفسه**. وإذا كان هناك شخص وجه إليه **صلاح عبد الصبور** سهام النقد فى كتابه هذا وازور عن الانتماء إليه واضح الازورار فإنه **أحمد لطفى السيد** من غير شك. ومع ذلك فها أنت تراه يتحدث بصدد قضية الموقف من أوربا حديثا فإذا هو أقرب ما يكون، مبنى ومعنى، من طريقة **أحمد لطفى السيد**: ترى ماذا تريد بنا أوربا؟ لقد تنبهنا إلى أنهم يعرفون ما لا نعرف، فحاولنا أن نلم بمعارفهم، ونكتسب خبراتهم، وتنبهنا إلى أنهم لا يعيشون كما نعيش، فحاولنا أن نقرب أسلوب حياتنا من أسلوب حياتهم. إننا نقلدهم ونتعلم منهم، بل إننا نريد أن نحكم بلادنا كما يحكمون بلادهم، فنقر فيها حكومة مسئولة، ودستوراً ينظم العلاقات بين الحاكم والمحكوم...»[٤٤] وهكذا فكأن صلاح عبد الصبور يثبت بهذا سمة رئيسية من السمات الأساسية للشخصية المصرية، ألا وهى سمة الاعتدال وما ينتج عنها من رغبة فى التوفيق والتوسط.

ولعل هذه الملاحظة الأخيرة أن تنقلنا، بعد الحديث عن مواقف **صلاح عبد الصبور** من رجالات الفكر المصرى الحديث ومشكلاته، إلى الحديث عن جانب لا يقل أهمية عن ذلك، ألا وهو طريقته فى تناول المسائل، وهى طريقة تدل على قوة وعمق ونبل جميعا.

«**لست أكاديميا**» ـ هكذا يقول **صلاح عبد الصبور** فى مقدمة كتابه «**قصة الضمير**»[٤٥] ولكن من قال إن الأكاديميين لهم وحدهم

حتى تناول التاريخ ؟ ومن قال إن جمهور القراء لا يتجه إلا إليهم ؟ إن **صلاح عبد الصبور** كان يتجه إلى جمهور عريض ، ولكنه لم ينزل إلى مستوى التبسيط المخل أو المكررات الساذجة ، بل كان يحاول دوماً فى كتاباته التى نتحدث عنها هنا أن يضع فكرة جوهرية أمام القارئ ، وما ذلك إلا لأنه كان يكتب نتائج بحوثه بنفسه لنفسه . وعلى الرغم من أنه كان يضطر أحيانا ، فيما نظن ، إلى استطرادات مثيرة أو تفاصيل تاريخية أو شخصية ، مما يحب رؤساء التحرير فى المجلات ، فإنه كان سرعان ما يعود إلى خيطه الجوهرى الكاشف .

ومن أهم معالم طريقة **صلاح عبد الصبور** فى تناول مسائل تاريخ الفكر إحساسه القوى «**بالحركة**» ، وتطبيقه لهذا فى تناوله للمسائل والشخصيات . صحيح أن تلك الفكرة كانت شائعة بين مثقفى جيله ، وأنها كانت تتخذ اسم «**الجدل**» عند عاشقى الاصطلاحات ، ولكن **صلاح عبد الصبور** طبقها عمليا فى خطوات فهمه وفى تتابع عروضه كما أنه لم يأبه ، فيما بدا لنا ، للاصطلاحات كثيرا ، وإنما كان يتجه إلى التعبير المباشر عما يحس به هو . لهذا فإنك واجده مستخدما كلمة «**الجدل**» حقا ، ولكنه يضفى عليها معناه هو ، ويبتعد عن المأثور عن **هيجل أو ماركس** ، وإن كان يعلق أفكاره على بعض اسم **سقراط** يقول : «ليس معنى النظر فى الذات هو الانكباب على النفس ، بل إن الذات هنا تصبح محوراً أو بؤرة لصور الكون وأشيائه . ويمتحن الإنسان من خلال النظر فى ذاته علاقته بهذه الأشياء ، وقد يدير نوعاً من الحوار الثلاثى بين ذاته الناظرة وذاته المنظور فيها وبين الأشياء . ومن خلال هذا الحوار تتولد الحقيقة التى يحدثنا سقراط أنه من المستحيل أن تغرس فى نفس الإنسان ، ويعلمنا أنه لابد من إدراكها بالجدل ، الذى يبدأ بالفكرة . أى الذات الناظرة ، ثم امتحان الفكرة بالشك ، أو التأمل فى الذات المنظور فيها ، مستعينة فى ذلك بالحقائق العيانية ، وهى الأشياء » .[٤٦] والحق أن فى هذه السطور تعريفاً طريفاً لفكرة الجدل ، الذى يربط بين المفكر والفكرة والأشياء .

وقد تنبه صلاح عبد الصبور إلى التعدد فى الكون ، ولذلك فقد انتبه إلى المتضادات ، وقام بعمل الموازنات ، بل مال إلى التوفيق كثيرا ، ولم يغادره حس الاتزان .

إنه فى كتابه المذكور يضع **الطهطاوى بإزاء الجبرتى** ، **ومحمد عبده** بإزاء **الأفغانى** ، **والنديم فى وجه كل معاصريه . وهو يهاجم محمد على** حينا[٤٧] ، ولكنه يوازن هجومه بحكم تمليه محبة الحقيقة : «فليذكر المؤرخون ، الذين يحاولون المغالاة فى الإساءة إلى **محمد على** ، بتصوير اختياره لأعضاء البعثات مقصوراً على ابناء الترك والمماليك ، أنهم يسيئون أيضا إلى مصر كما يسيئون إلى الحقيقة . فقد أصبح هؤلاء الشباب بعد عودتهم هم صناع اليقظة المصرية الحديثة وأعلام تاريخها الفكرى والعملى »[٤٨] . أما التوفيق فهو نزعة اضطر إلى اللجوء إليها اضطرار أهل العصر واضطرار الضمير المصرى كله . **فهو مضطر إلى التوفيق بين بؤرتى** قضية وقع فيها فى رأينا ، أصحاب الأقلام فى الأعوام الثلاثين الأخيرة ، دون أن يفحصوا عن قرب ما إذا كانت حقا أم مخادعة ، أقصد القضية التى سموها «**الأصالة والمعاصرة**» ، فيقول : «نستطيع أن نقول إن المعجزة المصرية قد استطاعت أن توفق بين وراثاتها وحاضرها ، وأن تمزج بين ثراها وتأثرها به»[٤٩] وهو يوفق أيضا بين القديم والحديث توفيقا انتقائيا : «أدبنا الحديث لن يصلب عوده ، وتستقيم مفاهيمه ، إلا إذا واجهنا تراثنا مواجهة شجاعة ، فألقيناه من على ظهورنا ، ثم تأملناه لنأخذ منه ما يصلح لنا فى مستقبل أيامنا ، فضممناه مغتبطين إلى مكونات نفوسنا »[٥٠]

المَعْلَم الثانى من معالم منهج **صلاح عبد الصبور** يمكن أن يكون الرغبة فى الشمول أى النظرة الكلية . **فهو** مثلا ينظر إلى الماضى بعين وعينه الأخرى على الحاضر والمستقبل . ومن يقول الشمول ، يقول الكل والأجزاء وقد بدا لنا أن **صلاح عبد الصبور** لا ينظر إلى جزء فى ذاته بل فى إطار الكل الذى ينتمى إليه . وهكذا كان كتاب «**قصة الضمير**» **فهو** تفصيل لطرائق بعض المفكرين فى حل مشكلات رأى مؤلفه أنها هى التى تحكم سير الفكر المصرى الحديث كما رأينا . وعلى نفس طريق النظرة الشمولية يهتم صلاح عبد الصبور دواماً بجلاء الخلفية الاجتماعية والتاريخية للحدث أو الفكرة . فانظر مثلا إلى عرضه لنشأة الرواية والقصة فى الأدب العربى الحديث[٥١] ، أو إلى ظروف نشأة المسرح فى مصر[٥٢] ، أو إلى حال مصر وقت ميلاد رفاعة الطهطاوى .[٥٣] ولتنظر ـ على الخصوص ـ فى تعليقه البارع على نص شهير لمحمد عبده عن أحوال مصر عام ١٨٧١ . يقول : «هذا تشخيص محمد عبده لحال مصر قبل نزول **جمال الدين** بها ، وهو رأى لابد أن يحكم بصوابه لو كان الأمر متعلقا بسواد هذا الشعب . فحين تستحكم الأمية ، ويمد الفقر سلطانه فلن تجد رأيا أو تفكيرا فى مصالح الأمة .. والقراء والأميون لا يتحركون للاصلاح إلا إذا حركتهم ثورة شعبية كاملة ..»[٥٤]

ومن يتحدث فى شمول ، تكون لديه ـ كذلك ـ القدرة على التلخيص الوافى ، والقدرة على رد المتعدد إلى الواحد . وقد كان **صلاح عبد الصبور** قادراً على التلخيص الجيد ، حتى لقضايا خصومه ، بل ربما أجاد هنا أكثر من إجادته فى غير ذلك . فها هو ذا يلخص **أحمد لطفى السيد** فى سطور : «كانت آراء **أحمد لطفى السيد** الفكرية تقوم على ثلاثة محاور ، **أولها** إيمانه بالتطور إيمانا أقرب إلى اليقين الدينى ، **فهو** يؤمن بأن اليوم خير من الأمس ، وأن غداً سيكون أفضل من اليوم .. **والمحور الثانى** من أفكار **لطفى السيد** هو كراهيته لاستعمال القوة فى أى أمر من الأمور ... **أما المحور الثالث فهو** إيمانه بالمنفعة كفلسفة عملية .[٥٥] وها هو ذا يلخص فى براعة شديدة جوهر «**الفكر الإصلاحى**» : «نقصد بالفكر الإصلاحى هذا اللون من الفكر الذى يواجه القضايا الملحة والمواقف الحاسمة ، فيؤثر أن يتناولها بالدرس حتى يفصل أجزاءها ، ويرتب الحاسم وغير الحاسم فيها ، ثم يتناول جانباً من جوانبها يجده أقرب إلى العلاج وأجدر بالحل ، فيركز فيها معركته ، مؤجلاً غيرها من أوجه القضية أو الموقف إلى أمد قريب أو بعيد . إنه فكر القضايا الجزئية والحلول القريبة ، فكر التوسط والمهادنة والتأجيل » .[٥٦]

أما قدرته على رد المتعدد إلى الواحد ، فكفى عليها شاهداً أنه يلخص كل رفاعة الطهطاوى فى كلمتين : «المندهش الأعظم» ويعلم من يعرفون فكر رفاعة وحياته كم تنطبق عليه هاتان الكلمتان أكمل انطباق .

ولكن ربما كانت السمة العظمى فى طريقة **صلاح عبد الصبور** فى التناول هى الصدق . وهى لا شك ما كان يقصده من تعبير «**النزاهة الفكرية**» ، التى يقول فى تعريفها : «هى المقدرة على تخليص النفس من تحيزاتها وأهوائها ، ومحاولة النظر إلى الحقيقة فى قلبها وصميمها . فالحقيقة عندئذ هى هدف يقصد لذاته ، بغض النظر عن انتماءاتنا وميولنا . والحقيقة جوهر مضئ لا تنشغل العين عنه بالنظر إلى حواشيه وهوامشه وانعكاساته . وهذه النزاهة الفكرية هى القيمة الخلقية الأولى التى يجب أن يتحلى بها أهل الفكر والتأمل ، وهى التى تبرر وجودهم فى المجتمع ، وشرعيتهم فيه كنخبة يحق لها القيادة والتوجيه»[٥٧] .

إن الصدق هو احترام الحقيقة . وفى هذا الصدد نجد نصاً يصح أن يكون علامة على إنتاج **صلاح عبد الصبور** كله : «إنى أحرص على الحقيقة دون أن ألوى عنقها لتستجيب للتحامل أو الكراهية ولكنى أيضا سأكشفها بأوضح ما أستطيع» .[٥٨] وقد نلمح هنا إشارة إلى نوع من العلاقة الجدلية بين الباحث والحقيقة ، فكأنها تستخفى عليه ، أما هو فإنه يكشف سرها ، حرصاً منه عليها . والحريص على الحقيقة منصف واضح وصريح ، لا يحابى حتى الأصدقاء . أما الإنصاف فقد رأينا مثلا عليه فى الموقف من محمد على . «وفى كتاب «حياتى فى الشعر» مثل عليه آخر ، حين فرح **صلاح عبد الصبور بقراءة كتاب أنصف «نيتشه»** من تهمة العدمية والنازية[٥٩] وأما الوضوح فإن صلاح عبد الصبور يطلبه فى «**حتى نقهر الموت**» من المؤرخ الأدبى وهو بسبيل الكتابة عن الشعراء ، بحيث لا يسقط شيئا من حياتهم ، سواء فى ذلك ما بدا سلبيا أو إيجابيا[٦٠] وأخيرا فإن الصراحة هى مما مارسه **صلاح عبد الصبور** مرات ومرات ، وهو بسبيل الحديث عن **طه** حسين أو **عرابى** أو **سعد زغلول** أو **محمد عبده** ، أو عن ذاته هو نفسه . يقول : «أظننى أجاوز الحقيقة كثيرا إذا قلت إنى عرفت كل ذلك (يشير إلى المذاهب الأدبية الغربية والشعراء الغربيين الكبار) عن قرب ، بل لعلى لم أعرف شيئا منه عن قرب ، فقد كانت معرفتى بهذه الآراء وهؤلاء الأشخاص لا تعدو الشذرات المتفرقة»[٦١] .

وحب الحقيقة على مستوى البحث يقضى إلى الموضوعية وقرينتها الروح النقدية . وهنا نجد **صلاح عبد الصبور** دائب السعى لتفسير الأفكار والمواقف ، يدعو إلى أن تكون «المناقشة المنطقية الهادئة[٦٢] وليس الهجوم اللاذع ، سبيل الحوار ، ويسعى للتمييز بين المختلطات (وانظر مثلا فى تمييزه بين السلفى والمحافظ[٦٣] ، وبين الأديب الكبير والأديب التاريخى[٦٤] ، وبين التشكيل فى القصيدة ومعمارها[٦٥] ، ويحذر من عدد من مهاوى البحث ، أهمها آفتان «**شرقيتان**» هما التحرج والتأثم ، ى وتغليب الحياء على الصراحة ، وتغليب المثال على الواقع ، والتهرب من الحقائق والحماسة التى تصرف عن النظر فى النواقص[٦٦]

ومن كان هذا دأبه اتسمت أحكامه بالاتزان فى العادة . وليس عليك إلا أن تنظر إلى تقييمه لدعاة «**التيار الإصلاحى**» وحزب الأمة على الخصوص : «إن أسوأ ما فى التوسط أنه يقود إلى التنازل والتنازل يقود إلى المساومة ، ثم تعمى بعده العين عن الرؤية الصحيحة للأمور .

وقد كانت هذه الطبقة من الأعيان بمدارسها الفكرية المختلفة داعية إلى التوسط . وكانت أجنحتها الفكرية بلا شك أسلم قصدا وأقوم منهجا من أجنحتها السياسية ، فلأجنحتها السياسية أخطاؤها التى تصل إلى حد الانحدار الوطنى ، ولكن أجنحتها الفكرية قد خاضت كثيرا من المعارك الموفقة ، التى أسهمت فى تقدم الوطن ...»[٦٧]

إن إيثار الحقيقة يفضى ـ كذلك ـ إلى الجسارة ، فالقابض على الحقيقة لا يعرف النكوص . وما أصدق قول **صلاح عبد الصبور** عن **طه حسين** (وهو قول يصدق عليه هو نفسه) لقد أقدم على دراسة هذا الأدب بجرأة لا يشوبها القحة والتهوين ، وبمحبة لا يشوبها الاستخذاء .[٦٨] وتتجلى جسارة **صلاح عبد الصبور** أوضح ما تتجلى ـ فى رأينا ـ فى إعادة تقييمه لكثير من الشخصيات التى تناولها بالفحص ، حين بدت سمات تلك الشخصيات كأنها قد استقرت فى الأذهان على نحو أو آخر سلباً أو إيجابا ، سواء أكان يميل إلى تلك الشخصيات أو يزور عنها . فهو يأخذ مثلا ـ على **رفاعة الطهطاوى** (بغير حق فيما يبدو) أنه تبنى الدعوة إلى العامية[٦٩] ، ويأخذ على **عرابى** تراجعاً عن الموقف الوطنى بعد عودته من منفاه وامتداحه للاحتلال البريطانى[٧٠] ، ويشير إلى قمع **سعد زغلول** وهو رئيس للوزارة للاضطرابات العمالية ، وإلى انصرافه عن القضية الاجتماعية[٧١] ، ويعلى من شأن **عبد الله النديم** ، ويجعل منه أحد القادة الفعليين للثورة العرابية[٧٢] ، ويسخر سخرية هادئة من **على مبارك**[٧٣] ، ويهاجم فى قوة بعض اتجاهات **محمد عبده**[٧٤]

ولكن ربما كانت أدل صورة على جسارة **صلاح عبد الصبور** وعلى صدق بصيرته معا هى ما تمثل فى موقفه النقدى من **جمال الدين الأفغانى** . فقد كان مستقراً فى الأذهان ـ ومازال ـ أن هذا الرجل هو أقرب ما يكون إلى مرتبة الثوار الأنقياء الأطهار المخلصين ، بل حاول بعضهم رفعه إلى ما يقرب من مرتبة الأنبياء . وإذا راجعت ما كتب عنه لم تجد إلا مديحا وانبهارا ، وإذا حاولت الرجوع إلى أصول أولى عن سيرته أو أفكاره وجدت غموضا وتناقضاً . هذا إذا تيسر لك ذلك ، وما نظنه يسيرا أو ممكناً للمثقف فى البلاد الناطقة بالعربية ، لأن أتباع الأفغانى نجحوا فى وضع **شخصه** فى ضبابة سميكة حين أرادوها ضبابة نورانية . لهذا فإننا لا نظن أن **صلاح عبد الصبور** قد رجع إلى المصادر الأولى حول الأفغانى ، **ولا نظنه** تعدى فى قراءاته ما كتبه الأتباع الخاضعون[٧٥] ومع ذلك فما أصدق بصيرته وما أصح روحه النقدية حين أدرك من خلال الضباب بعضا من مواطن التناقض والضعف الذى نرجو أن تكشف عنه دراسات نقدية قريبة .

ولعل أهم ما استكشفه **صلاح عبد الصبور** بشأن **الأفغانى** هو كذب الادعاءات التى روج لها الخاضعون السذج من أن هذا الرجل الغريب هو واهب مصر روحها الثورية ، ومحرك تقدمها العلمى والأدبى . يقول **صلاح عبد الصبور** «لقد أعطى الأفغانى مصر ، وأعطته مصر» ويقول : «جاء **جمال الدين الأفغانى** إلى مصر وهو يحمل بضعة أفكار ، وغادرها وقد أضاف إلى فكره أفكاراً جديدة واتضحت فى

نفسه أفكاره الأولى فأصبحت أكثر عمقا ورسوخاً وثراءً . وكان ذلك كله ثمرة للقائه مع المفكرين المصريين أولا ، ومع الواقع المصرى خلال الأعوام الثمانية التى عاشها فى مصر بعد ذلك » . وهكذا فإن فضل مصر عليه عظيم . لأن « هذا اللقاء هو الذى جلا الوجه المستنير للشيخ **جمال الدين الأفغانى** »[٧٦] .

وهنا نضع أيدينا على الكشف المهم الثانى **لصلاح عبد الصبور** : أن هناك وجها مستنيرا **لجمال الدين الأفغانى** ووجها آخر أقل استنارة . فصحيح أنه دعا طوال حياته إلى الثورة الإسلامية الشاملة للوقوف فى وجه الاستعمار الأوروبى الزاحف ولكنه صحيح أيضا أنه رأى أن يكون ذلك فى ظل الخلافة العثمانية ، وأنه كان يظن حينا أن المشكلة الشرقية مشكلة دينية ، وحينا آخر أنها مشكلة سياسية أو مشكلة حضارة ، وأنه كان يمتدح الاشتراكية فى سطر ويهاجمها فى سطور[٧٧] . وها هى ذى الخلاصة التى توصلت إليها بصيرة **صلاح عبد الصبور** : إن موقف جمال الدين الأفغانى بإزاء الفكر الغربى وفلسفته وبإزاء العلم والاشتراكية . (هو موقف سلفى شديد المحافظة »[٧٨] . ومع ذلك فإن هذا المتأمل النبيل الحريص على النزاهة الفكرية يستطرد على الفور ليقول : « ولعل له فى ذلك بعض الحق . فنحن نعلم أن الغرب لم يؤثر فى الشرق بعلمه وحضارته فحسب . بل باستعماره واقتصاده المتقدم ، وكثيرا ما اختلط الوجهان فى نظر أبناء الشرق . فأنكروا الغرب جملة . وكل ما يأتى منه »[٧٩] .

ولا نخال أننا فى هذا القسم عن المنهج عند **صلاح عبد الصبور** قد استغرقنا سائر الموضوعات المتصلة به ، فلا يزال هناك كثير من الظواهر التى تستحق التوقف عندها . ومنها مثلا سخريته ، ومنها كيفية ظهور الشاعر أحيانا مطلاً من فوق أكتاف مؤرخ الأفكار فيه . وغير ذلك مما لا نستطيع الخوض فيه فى هذا المقام .

وبعد فقد حاولت الصفحات السابقة جلاء بعض مواقف صلاح عبد الصبور من الفكر المصرى الحديث رأيا ومنهجا . ولا شك أن الموقف الفكرى لصلاح عبد الصبور نفسه يستحق أن يكون موضوعا لدراسة أخرى مستقلة . تكشف اختيارات هذا الضمير النبيل ، شاعراً ومفكراً معاً . حيث ترك لنا الخيط الهادى : « **أعظم الفضائل عندى هى الصدق والحرية والعدالة . وأخبث الرذائل هى الكذب والطغيان والظلم** . » ـ « **إن شعرى يوجه عام ، هو وثيقة تمجيد لهذه القيم** . وتنديد بأضدادها . لأن هذه **القيم هى قلبى وجرحى وسكينى معا** . »[٨٠]

هوامش :

(١) راجع التمييز الطريف بين الأسئلة الساكنة والأسئلة المتحركة فى « قصة الضمير المصرى الحديث » (١٩٧٢) كتاب الإذاعة والتليفزيون . ص ٢٨ ونشير هنا إلى أننا سنذكر عند أول رجوع إلى مرجع ما سنة طبعته الأولى ونوع الطبعة التى رجعنا إليها . ثم نذكره بعد ذلك بعنوانه وحسب .

(٢) يقول صلاح عبد الصبور فى شهادة شباب جيله فى الأربعينيات : « تشعبت أمامنا الاتجاهات . وعاد البعض إلى سيرة السلف الصالح . بضمائر لم تنفتح لاتجاهات العصر وأهدافه ... وتعلق البعض بأوربا فى مظاهر حضارتها المتقدمة وعلمها التطبيقى وديمقراطيتها التقليدية . وتعلق البعض بالمذاهب الجديدة الوافدة . دون تمعن أو تمحيص . وإنما أعجبتهم منها الصورة البعيدة بخطوطها الواسعة ، وهم يستقون معرفتهم بها من مصدر واحد . ونبع واحد . وتمزقت وحدة الأمة ، وتمزق صفاء نفس هذه الشبيبة الجديدة . وتشعبت الاتجاهات » .

(« أفكار قومية » ١٩٦٠ . الطبعة الأولى .ص ٧ ـ ٨) .

(٣) « حياتى فى الشعر » (١٩٦٩) . المجلد الثالث من الأعمال الكاملة . ص ١٨٥ .

(٤) أنظر مثلا « قصة الضمير » . ص ١١ ـ ١٢ وغيرها .

(٥) « حياتى فى الشعر » ص ٢٠٣ .

(٦) أنظر « قصة الضمير » . ص ٦ ـ ٧ .

(٧) « حياتى فى الشعر » ص ٦ ـ ٨ .

(٨) « ماذا يبقى منهم للتاريخ » (١٩٦١) . الطبعة الأولى ، ص ٧ .

(٩) « حياتى فى الشعر » . ص ١٢٦ . وراجع أيضا ص ١٣٣ .

(١٠) « حتى نقهر الموت » (١٩٦٦) . الطبعة الأولى . ص ١٧ .

(١١) « حياتى فى الشعر » . ص ١٣٥ .

(١٢) نفس المصدر . ص ١٣٨ .

(١٢) نفس الموضوع .

(١٤) نفس المصدر . ص ٢١٩ ـ ٢٢٠ .

(١٥) قصة الضمير ص ٢٨ .

(١٦) نفس المصدر . ص ٥ . وراجع حياتى فى الشعر . ص ١٥٩ .

(١٧) نفسه . ص ٦ ـ ٧ .

(١٨) أفكار قومية . ص ١٣ .

(١٩) نفس المصدر . ص ١١ .

(٢٠) حياتى فى الشعر . ص ٦٩ .

(٢١) نفس المصدر . ص ١٣٧ .

(٢٢) ماذا يبقى منهم للتاريخ . ص ١٣١ .

(٢٣) قصة الضمير . ص ١٢ .

(٢٤) نفس المصدر . ص ٢٥ . ٧٥ . ٨١ .

(٢٥) أفكار قومية . ص ١٦ .

(٢٦) نفس المصدر . ص ١٨ .

(٢٧) نفس المصدر . ص ٣٠ .

(٢٨) نفس المكان .

(٢٩) قصة الضمير . ص ٧٥ .

(٣٠) ماذا يبقى منهم للتاريخ . ص ٢٨ .

(٣١) أفكار قومية . ص ١٥ .

(٣٢) حتى نقهر الموت . ص ٦ .

(٣٣) نفس المرجع . ص ٦٣ .

(٣٤) قصة الضمير . ص ١٢ .

(٣٥) نفس المرجع . ص ١٣ .

(٣٦) نفسه . ص ١٢ ـ ١٣ .

(٣٧) نفسه . ص ٧٥ .

(٣٨) نفسه . ص ٩١ .

(٣٩) أنظر مثلا حياتى فى الشعر . ص ٢٠١ . ١٤٥ . حتى نقهر الموت . ص ٧ ، ٨ ، ١٧ . ٢١ .

(٤٠) قصة الضمير . ص ١٦٤ .

(٤١) نفسه . ص ٦ ـ ٧ . وهو هنا يدافع عن دور « الصفوة » فى المجتمع . ص ٨ ـ ٩ .

(٤٢) نفسه ص ٥٩ .

(٤٣) نفسه . ص ٢٥ .

(٤٤) نفسه . ص ٧٩ ـ ٨٠ .

(٤٥) نفسه . ص ١٢ .
(٤٦) حياتى فى الشعر . ص ٨ .
(٤٧) قصة الضمير . ص ١٩ ـ ٢٢ .
(٤٨) نفس المصدر . ص ٣١ ـ ٣٢ . وراجع ص ٢٢ ومنها نص أكثر إنصافا .
(٤٩) نفسه . ص ١٦٨ . وراجع ص ١٥٧ .
(٥٠) حتى نقهر الموت . ص ٦٣ .
(٥١) نفس المصدر . ص ١٨ .
(٥٢) نفسه . ص ٩٨ ـ ٩٩ .
(٥٣) قصة الضمير . ص ٢٩ .
(٥٤) نفس المصدر . ص ٦٨ .
(٥٥) نفسه . ص ١٢٧ ـ ١٢٨ .
(٥٦) نفسه . ص ١٢٢ .
(٥٧) نفسه . ص ٨ . وراجع ص ٢٣ حيث يتحدث عن «الحرف الصادق» .
(٥٨) حتى نقهر الموت . ص ٩٨ .
(٥٩) حياتى فى الشعر . ص ٧٣ .
(٦٠) حتى نقهر الموت . ص ٦٩ . وراجع ص ٧٥ .
(٦١) حياتى فى الشعر . ص ٩١ .
(٦٢) ماذا يبقى منهم للتاريخ . ص ٦٢ .
(٦٣) حتى نقهر الموت . ص ١٨ .
(٦٤) ماذا يبقى منهم للتاريخ . ص ٨ ـ ٩ .
(٦٥) حياتى فى الشعر . ص ٣٧ .
(٦٦) حتى نقهر الموت . على التوالى : ص ٧٦ . ٩٨ . ١٨٠ .
(٦٧) قصة الضمير . ص ١٣١ .
(٦٨) ماذا يبقى منهم للتاريخ . ص ٣١ .
(٦٩) قصة الضمير . ص ١٦٦ .
(٧٠) نفس المرجع . ص ٨٦ ـ ٨٧ .
(٧١) نفسه . ص ١٤٢ ـ ١٤٣ .
(٧٢) نفسه . ص ٨٧ ـ ١١٩ .
(٧٣) نفسه . ص ٧٥ .
(٧٤) نفسه . ص ٦٠ . ٦٨ . ٧٥ ـ ٧٦ . ٨٥ . ٨٦ . ٩١ . ٩٨ . ١٢٦ .
(٧٥) لابد أن نشير إلى أن هذا الفصل فى قصة الضمير يحتوى على معلومات كثيرة غير دقيقة بل خاطئة أحيانا حول الأفغانى .
(٧٦) قصة الضمير . ٦١ ـ ٦٢ . ٦٦ .
(٧٧) أنظر المرجع السابق . ص ٦٣ . ٧٤ بصفة عامة .
(٧٨) المرجع السابق . ص ٦٤ . وقد توصل صلاح عبد الصبور بصادق بصيرته إلى هذه النتيجة التى وصل إليها بحث امتد سنين طويلة (أنظر لكاتب هذه السطور : «العدالة والحرية فى فجر النهضة الحديثة . سلسلة عالم المعرفة . الكويت . ١٩٨٠ . ص ٢٣٦ ـ ٢٣٨ . ٢٧٤ ـ ٢٧٦) .
(٧٩) قصة الضمير . ص ٦٤ .
(٨٠) حياتى فى الشعر . على التوالى . ص ١٦١ . ١٦٤ .

صلاح عبد الصبور و بناء الثقافة

□ اعتدال عثمان

إننا لا نستطيع أن نتعرف على فكر شاعر كبير تعرفا وثيقا وتاما دون مراجعة عطائه النثرى الكامل باعتباره وحدة متماسكة الأجزاء ومتلاحمة الفصول ، وضلعا متمما لزوايا رؤيته الإبداعية المتمثلة فى شعره وأعماله الدرامية . إن ما يكتبه الشاعر نثرا يمثل ، فى واقع الأمر ، قاعدة الجبل الذى كثيرا ما تحتجب ذراه وراء أقنعة الشاعر فتوحى وتلمح وتضمن ما تكشفه طبيعة النثر الواضحة الصريحة وما يحتمله من تقرير وتحديد .

وأعمال عبد الصبور النثرية تمتد عبر مساحة زمنية تبلغ عشرين عاما ، وتشغل ثلاثة عشر كتابا ، تتنوع محتوياتها بين السيرة الشعرية الذاتية والدراسات النقدية والخواطر والانطباعات المتعلقة بالشعر والمسرح والرواية العربية والعالمية ، كما تتضمن نظرات فى تاريخ مصر السياسى والأدبى الحديث .

إن اهتمامات عبد الصبور فى كتاباته النثرية تعكس تميزه بالقياس إلى موقفين حضاريين أحدهما يتسم «بالجمود والسكون» وندرة روح المغامرة الفكرية والفنية ، والآخر ينم عن روح «المفارقة» ، التى تتجلى فى الولع بالرحلة فى داخل الذات ، وفى المكان والزمان والأفكار ، وفى احتواء العوالم المكتشفة ومجاوزتها إلى عوالم جديدة[1] .

إن الولع بالرحلة إلى شطآن المعرفة القاصية ، والاحتراق بنور الحقيقة ونارها ، موقف متكرر فى شعر **صلاح عبد الصبور** ، يواصل إلحاحه على وجدان الشاعر فى آخر قصائده المنشورة ، فنجده «يبحر فى عرقه ودماه ، ويرسى بشط الزمان البعيد القديم إلى حيث **«كل شئ تجلى له وتكشف»**[2] . أما رحلة عبد الصبور فى كتاباته النثرية فيحدوها هدف محدد هو إرساء تقاليد ثقافية جديدة تسهم فى تشكيل وجدان الإنسان المصرى وتصنع حساسيته المعاصرة . وأخذ رحلة عبد الصبور ثلاثة إتجاهات رئيسية ، يتمثل أولها فى محاولة تقويم الواقع الثقافى فى مصر من خلال عملية نفى وإثبات لمجموعات بعينها من القيم الفنية والفكرية ، ويتوجه ثانيها نحو تأصيل القيم الباقية فى تراثنا العربى ، ويرمى ثالثها إلى الإلحاح على استنبات قيم من التراث العالمى والفكر المعاصر ، تصلح للنماء فى بيئتنا الثقافية .

ولقد أسهمت شخصيات سياسية وأدبية كثيرة فى صنع وعى المثقف المصرى ، ولكن نظرة عبد الصبور الشاملة تعنى الإحاطة بحياة هؤلاء الرواد واستخلاص الملمح الأساسى فى تكوينهم . لقد وهبوا جميعا ، برغم اختلاف الأهواء والمشارب وتنوع المنطلق ، أرواحا لا تألف السكون ولكنها تسعى إلى مجاوزة الواقع وخلق واقع جديد . إن الرغبة فى المجاوزة دفعت **الطهطاوى** ـ **«المندهش الأعظم»** ـ إلى أن ينقل دهشته إلى أبناء مصر ويترجمها جهدا دؤوبا على طريق المعرفة والتقدم ، لا يهن ولا يكف إلا بإنطواء صفحة الحياة ذاتها . وهى نفس النزعة التى جعلت **طه حسين** يحدث تغيرا جوهريا فى تاريخ الأدب العربى عندما استعان بمناهج جديدة فى النظر إلى التراث القديم ، وأدت **بالعقاد** إلى أن ينبه الأذهان إلى مفاهيم ومقاييس حديثة فى مجالى الشعر والنقد ، وقادت الحكيم إلى التأثير فى الوجدان العربى بفهمه لدور الفنان ، وبفلسفته التوفيقية بين الشرق والغرب ، ووجهت **المازنى** إلى الإسهام فى تطوير اللغة العربية المعاصرة ، مستعينا بما وهب من حس لغوى فائق . وهى أيضا النزعة التى أملت على **شوقى** أن يلج ميدان المسرح الشعرى ، فيظل له فضل الريادة ، وتطويع اللغة الفصحى للحوار المنظوم .

لقد كان **عبد الصبور** يطمح إلى خلق بيئة ثقافية صالحة لتلقى وحيه ، وقابلة ـ فى نفس الوقت ـ للتطور ومجاوزة إسهام جيله وجيل الرواد من قبله . وإذا كان جيل **طه حسين والعقاد** قد جمع بين المعرفة العميقة بالتراث العربى ، والاتصال بمنابع المعرفة فى الغرب اتصالا وثيقا ، إلى جانب الوعى التلقائى بطبيعة المرحلة الحضارية التى تجتازها بلاده ، ونجح فى العثور على صيغة تجمع بين الثقافة التقليدية والثقافة الأوروبية فى القرن التاسع عشر ، وتحتفظ فى نفس الوقت بخصائصها الذاتية ، فكانت الجسر الذى عبرت عليه الحياة الأدبية نحو التصور الجديد للأدب والحياة ، وجاوزت به تصور القرون الوسطى وعصور التخلف ـ إذا كان جيل الرواد قد استطاع أن يصل إلى هذا التوازن الدقيق بفضل تكوينه فإن أدب الشباب ـ عدا بعض أشجاره الباسقة ـ يعكس نزعات ولوعه بالتجديد فى الشكل والأسلوب والأدوات الفنية ، دون أن ينبع هذا التجديد من ضرورة فنية ، أو يكون معبرا عن وجهة نظر فى الكون والإنسان . ويرجع الانفصام بين الرؤية المسطحة والشكل المركب إلى الفقر اللغوى والتعجل والتأثر السريع بشذرات متفرقة من الاتجاهات الحديثة ، دون تحديد متأن لانتماء الأديب الفنى والفكرى ، أو أبوته الفنية كما يسميها عبد الصبور[3] .

إننا إذ نقترب من تصور عبد الصبور لثقافة الأديب وتكوينه الفكرى ، ودور الفنان ، وبخاصة الشاعر ، فإننا نكون قد لمسنا بؤرة الإشعاع فى كتاباته . إن طموح الفنان إلى مجاوزة واقعه لا يعنى الانفصال عنه ، بل يعنى الكشف عن أوجه النقص فيه وسبل تخطيها . ولن يتحقق هذا إلا إذا كان للفنان رؤيته الخاصة للعالم . ويلتقى الشاعر بالفلاسفة والأنبياء فى رؤيتهم الشاملة ، ولكنه لابد أن يجمع بين تلك الرؤية و« **القدرة على إعادة تركيب الرؤى والإحساسات** » ، بحيث يعيد اكتشاف الحياة ويخلقها خلقا جديدا . والشاعر فى مراحل الإبداع لا يصبح جزءا من العالم ولكنه « **معادل له ، وهو لا يفنى فيه ولكنه يقف إزاءه** » . والشاعر يستطيع أن يعيش إزاء عصره إذا تمكن من أن تكون « **علاقته بنفسه أكثر وثوقا وحميمة من علاقته بالعالم** »[4] .

ويتوقف عبد الصبور عند التجارب الشعرية التى تقترب من هذا الفهم ويجد فى **إيليا أبو ماضى** صوتا شعريا متميزا ، جمع بين الغنائية ونزعة التأمل فى ذاته ، وقادته هذه النزعة إلى تجاوز الأعراض النسبية سعيا وراء الجوهر المطلق . وليس ذلك الجوهر سوى الحقيقة الكلية الكامنة فى نفس الإنسان أو عقله ، التى تتكشف له أسرارها إذا ما استبطن ذاته وتأملها . لقد استطاع أبو ماضى أن يكون أحد الذين ردوا العقل إلى الشعر ، كما استطاع أن يصل إلى القلب عن طريق العقل ، ويصطنع فى شعره لهجة حميمة وبساطة عميقة كانت حلقة وصل بين ذلك الشعر وبين الأجيال[5] .

وعلى حين حققت تجربة **أبو ماضى** استمراريتها فى أصوات شعرية جديدة ، انطلقت بها إلى آفاق أكثر رحابة ، تراجع صوت **على محمود طه** ، على الرغم من أنه بهر عبد الصبور فى مطلع حياته ، وكان أثيرا لديه . لقد تميز شعر طه باتساع عالمه الشعرى ، وتعدد اهتماماته ، دون أن تكون زاوية رؤيته لهذا العالم زاوية محددة موحدة ؛ ولم يستطع أن يتخطى مفهوم الشاعر القديم ، الذى ينظم فى شتى فنون القول معبرا عما فى نفوس الناس لا عما فى نفسه وذاته ، وظل شعره يمثل ظاهرة منفردة تتغنى بالمحاسن الأنثوية ، وتصف اللذة ، **دون تعمق أو نفاذ فى النظرة** . بحيث تصبح اللذة مذهبا وفلسفة فى الحياة ، تتلاقى مع فلسفات أخرى ، وتصنع تيارا حضاريا له جذوره وامتداده فى تربة المجتمع[6] .

* * *

إن إدراك عبد الصبور لتغير مدلول الشعر الحديث قاده إلى رحلة أخرى فى أغوار التراث بحثا عن جذوره الحضارية ، فانقطع خلال عامى **١٩٦٤ و١٩٦٥** للإحاطة الشاملة بالتراث الشعرى العربى ، وعكف على قراءته قراءة تاريخية مرتبة[7] ، قدم على إثرها كتابه « **قراءة جديدة لشعرنا القديم** » . والقراءة الجديدة ليست إلا كشفا عن القيم الباقية من الموروث الأدبى ، والصالحة ـ فى نفس الوقت ـ للاندماج مع المفاهيم العصرية . بحيث يتم بهذا الاندماج مزاوجة فنية وفكرية ، يخرج من أعطافها الأدب العربى المعاصر .

وتتمثل أولى القيم الباقية التى يهتدى إليها **صلاح عبد الصبور** فى التراث الشعرى العربى ، فى ميل الشاعر القديم إلى التأمل الميتافيزيقى والطموح إلى اجتلاء أسرار ما وراء الحياة . وقد شاع فى هذا اللون من الشعر نغمة التزهيد فى الدنيا ؛ وهى النغمة التى بلغت قمتها الأولى فى شعر **أبى العتاهية** ، ووصلت إلى ذروتها عند **أبى العلاء** . وإذا كان شعر التزهيد فى الحياة يتناول فكرة واحدة هى التذكير بالموت بوصفة ظاهرة إنسانية واقعة لا ريب فيها ، فإن شعر « ميتافيزيقا الموت » يمثل وجها من وجوه التعبير فى هذا المجال ، ظهر فيه تفرد الشاعر وإحساسه الخاص الذى يختلف عن غيره من الشعراء . فالموت عند **طرفة بن العبد** ينقل الإنسان من مجال الحركة إلى مجال التجمد ، ومثوى الإنسان الحقيقى ـ فيما يقول **الأفوه الأودى** ـ هو القبر وليس ما يسكنه فى حياته ، بل إن العالم بأسره يتحول إلى لحد كبير يضم رفات أحباء الشاعر المفارقين للحياة ، كما يقول **متمم بن نويرة** ، فى حين يتهم **أبو دؤاد الأيادى** الموت بالجنون إذ يلتهم الناس ولا يبقى منهم سوى بقية فاسدة . وكذلك تصدر عن شاعر آخر هو **كعب بن سعد الغنوى** صيحة ملتاعة فى قوله « **لقد أفسد الموت الحياة** » . وأيضا فإن **أبا نواس** يصل إلى بعض حقائق الوجود فى قوله :

ما ارتد طرف امرئ بلذته
إلا وشىء يموت فى جسده

لقد هدته ألمعيته النافذة إلى أن خلايا الجسم البشرى فى حالة موت وحياة متصلين ؛ فهو يشهد موته فى حياته . ويقدم **ابن الرومى** ، فى بائيته المعروفة ، رؤية متكاملة للكون ، يتضاءل أمامها الإنسان فزعا مسلوب الحول والطول . ويظهر عند **أبى الطيب المتنبى** لون من التأمل الميتافيزيقى الجامح فى الحياة والموت ؛ فلقد أفسدت آفة الانقضاء متعة الحياة ، والموت ليس سوى ضرب من الغيلة ، يستل الحياة كما ينفذ السيف إلى الحشا أو يتسلل اللص إلى موطن الروح الخبئ . ويتجلى فى شعر **أبى العلاء المعرى** انشغاله بقضايا الحياة والموت فى مستوياتها

الشاملة ، وبخاصة فى ديوانه «**لزوم ما يلزم**» ، وكذلك فى كتابه النثرى «**الفصول والغايات**» .

أما القيمة الثانية الباقية فى الشعر العربى فهى قدرة الشاعر على أن يلمس أخفى ما فى الطبيعة وأدقه ، وهو فى الوقت ذاته جوهرها وروحها ؛ ذلك هو عنصر الحركة . فالطبيعة ليست ثباتا مطلقا ، وإنما هى فى حركة وتغير دائمين ؛ وهذا التغير هو دليل النماء والحياة . وتبدو هذه الحركة فى أتم عنفوانها فى معلقة **امرئ القيس** . كذلك استطاع الشاعر العربى أن يقيم حوارا بينه وبين عناصر الطبيعة ، كما يظهر فى شعر **أوس بن حجر أو عبيد بن الأبرص** وغيرهما ؛ فيتحدث الشاعر إلى الريح ، أو يلملم السحاب ، أو يدفعه عن وجه الأرض ، أو يستغيث الشاعر ـ كما فعل **أبو تمام** ـ بالسحابة فتهطل استجابة له . ويزداد اقتراب الشاعر من الطبيعة وعناصرها فيمزج بينها وبين عاطفته ، ويخلع عليها حالته النفسية . ولا يكتفى الشعراء ـ وبخاصة **أبا تمام والبحترى وابن الرومى** ـ بهذا الاقتراب الحميم ، ولكنهم يبثون الحياة البشرية فى الطبيعة ، ويجعلون لها إرادة بشرية مريدة وفاعلة .

وإذا كان الشاعر العربى قد استطاع أن يقيم حوارا مع عناصر الطبيعة فإنه يكشف كذلك عن قدرته على أن يعقد صلات وثيقة مع الكائنات الحية الأخرى . وتبرز فى الشعر العربى ، إلى جانب صورة الناقة والمهاة والغزال والقطا ، تلك العلاقة الندية بين الشاعر والذئب كما تظهر فى شعر **امرئ القيس والمرقش الأكبر والفرزدق** . فالذئب يواجه الإنسان مواجهة الفارس للفارس ، يصاحبه ويشاركه متاعب الحياة . ويصل الشاعر أحيانا ـ كما فعل **البحترى** فى قصيدته فى الذئب ـ إلى توحد تام بين وجدانه ووجدان غريمه الوحشى ؛ فكلاهما يطلب نجاته بموت الآخر . ويصور البحترى فى هذه القصيدة حركة نفسية دافقة ، تحتشد بالتآلف والتضاد بين انفعال الشاعر وانفعال الذئب ، كما تصور لحظات القوة والوهن التى اعترت كليهما قبل الانقضاض الأخير .

ويمثل شعر الحب وجها من أوجه نظرة الشاعر إلى الحياة ، كما يعكس مؤثرات ثقافية ونفسية وبيئية كثيرة . وتتعايش فى الأدب العربى الجاهلى نظرتان إلى المرأة ؛ نظرة حسية تتحرى نموذجا واحدا للجمال الأنثوى البض الفاره ، الذى يطلب كما تطلب غيره من المغانم ومن ألوان السيطرة الاجتماعية والتميز الشخصى . وأما النظرة الأخرى فإنها تحل المرأة محلا عاليا ، فتوشك أن تكون روح الحياة وجوهرها . وتتجلى هذه النظرة فى الشعر العذرى فى بداية العصر الأموى . غير أن الشعر الجاهلى يسجل إلتفات بعض الشعراء إلى الحب الروحى ؛ وتظهر هذه النزعة فى شعر **المرقش الأكبر ، والمرقش الأصغر ، والمخبل السعدى وغيرهم** . ومن أهم القيم الباقية فى الشعر العذرى ظهور ملامح رومانسية كثيرة ، شكلت رافدا أصيلا للاتجاه الرومانسى فى الشعر العربى الحديث ، من بينها المزج بين الحب والموت ، والولع بالوحدة والانفراد .

ويحتفظ الشعر العربى بقيمة أخرى مهمة هى القدرة على الوصول فى بعض نماذجه ، وبخاصة فى شعر **أبى نواس والمنخل اليشكرى** ، إلى حس فكاهى راق ، يمتزج فيه اتساع نفس القائل وذكاؤه وموهبته وقدرته على استخراج المفارقة أو التناقض من المواقف الحياتية المتكررة [٨] .

إن ميلاد الشاعر من رحم التراث ، حاملا خصائص الموروث مندمجة بتكوينه الخاص ومزاجه العصرى ، ظاهرة متكررة فى تاريخنا الأدبى ، تمتد من «**ديوان الحماسة**» لأبى تمام حتى «**ديوان الشعر العربى**» لأدونيس ، وإذا كان عبد الصبور قد سعى إلى تحديد انتمائه الشعرى ، فإننا نجد **أبا العلاء المعرى** يحتل عنده المكانة الأعلى فى عالم الشعر العربى القديم . لقد أدرك روح الشاعر الضرير ، وبخاصة فى لزومياته ، ذلك الحزن الهادئ الممتد فمال به عن ظل المتنبى ، وعكف على نفسه يتأملها ، ويستمد من ثرائها اللغوى والثقافى ، ويمعن فى التأمل حتى تنكشف له تلك الذات فينكشف لذهنه كثير من حقائق الحياة [٩] .

إن صوت **أبى العلاء** يتناغم مع مفهوم عبد الصبور لعملية الإبداع ، ويتآلف مع منحى أصيل فى تراثنا العربى ، **هو التجربة الصوفية** من حيث اتخاذها استبطان الذات سبيلا يحقق الوصول إلى المعرفة الحدسية . ولا تقتصر الوشائج التى تربط التجربة الفنية بتجليات الصوفية على التلاقى فى المنطلق والغاية ، بل إن الشاعر يستمد من ثراء القاموس الصوفى ، وتعدد دلالات الألفاظ ، وتمييزها الدقيق بين مختلف أحوال الذهن والنفس ، ما يعينه على تفسير كثير من ظواهر العملية الإبداعية خلال مراحلها المتعددة .

ويستخدم المتصوفة المسلمون عدة مصطلحات للتعبير عما يطرأ على الذهن من أفكار تترجم بلغة الفن إلى الوحى أو الإلهام أو الحدس ، فيطلقون مصطلح اللوامع [١٠] على الخواطر السريعة التى تنبع من حيث لا يدرى الإنسان ، وتمحيا فى مسار عقله الواعى ، ولا ينتجها كد الذهن بقدر ما ينتجها حال الصفاء العقلى ؛ والطوالع وهى أيضا خواطر سريعة ولكنها أدوم مكثا من سابقتها ، وإن تعرضت إلى خطر الأفول . أما الوارد فهو ما يرد على القلب بعد البادى الذى يبده القلب ويفجؤه فيخرج به عن مساره إلى مسار جديد . فالوارد إذن وثبة وجدانية عالية . وما الفن العظيم سوى وثبات وجدانية استطاعت اقتناص حقائق الوجود . والوارد يختلف عن دلالة الحدس البرجسونى الذى هو نوع من الفطنة الثاقبة ، أو هو قمة شبه عقلية لنشاط عقلى . ومن خصائص الوارد بقاء أثره ، وضرورة أن يتبعه فعل . وعندما يرد الوارد على وجدان الفنان فإنه يعكف على ذاته يتأملها ، فتتم عملية الانسلاخ عن الذات ، وتتشخص الذات المنظور إليها كى تلق فيها الذات الناظرة عيونها وتتخير منها عناصرها من المرئيات والانطباعات والمعلومات والخواطر والموجودات كافة ، وتؤلف بينها ، متخذة من اللغة ورموز الكلام مادة للتعبير .

إن استواء العمل الفنى خلقا جديدا له كيانه الخاص أشبه ما يكون برحلة مضنية على طريق قلق ، يعبر عنها الصوفى بمصطلح التلوين والتمكين . ويوصف صاحب الرحلة بأنه يرتقى «من حال إلى حال» . أما فى الفن فإن الفنان يجاهد كى يعود إلى الحال التى أوحت إليه الوارد الأول ، فهناك منبع فى مكان ما يحاول الفنان أن يتصيده ويتصل به ،

فيرحل فى إثره . وينفصل الفنان عن ذاته ، خلال تلك الرحلة المضنية ، أو تنفصل الذات عن نفسها لتعيها وتعيد عرضها على مرآتها . ورحلة الشاعر أو الفنان إلى المعنى قد يصيبها التوفيق فى السيطرة على العمل وإحكامه فنيا ، غير أنه قد يعتريها الإخفاق مثلما يخفق بعض الصوفية فى الوصول إلى مرحلة التلوين والتمكين .

والصوفية هم أول من أشار إلى أن التجربة الروحية شبيهة بالرحلة ، وأن غايتها هو الظفر بالنفس ، إذ تتمكن من الاتصال بالحقيقة العليا أو النور الكلى . إن هذه الغاية هى أيضا غاية العمل الفنى . إذ أن الظفر بالنفس لا يخرج عما عناه أرسطو فى حديثه عن المحاكاة والتطهير ؛ فمحاكاة المبدع للطبيعة ليست تقليدا لها بل تشكيلا أو تركيبا جديدا لعناصرها ، تتدخل فيه موهبة الفنان الذى يتحرى الصدق الفنى والحقيقة الفنية . وهو إذ يترك طابعه الخاص على العمل الفنى يحقق ذاته ، وفى هذا التحقق ظفره الكبير بتلك الذات . وكذلك فإن متلقى العمل الفنى ، فضلا عن أنه يكتسب لذة عقلية ، يقع على معانى الأشياء فتثير فى نفسه مشاعر الخوف والرحمة فيتطهر منها . والتطهر بهذا المعنى ليس سوى تصفية للنفس وتهذيب لها ؛ **فهو فعل أخلاق** غايته الظفر بالنفس فى آخر الأمر[١١] .

ولا تقتصر أوجه التلاقى بين التجربة الصوفية والتجربة الفنية من حيث المنطلق والغاية ، على تلك الأوجه التى سبق ذكرها ، بل إن هناك من يجد تشابها بين أحوال الصوفية وبين تيارات أدبية معاصرة ، مثل الرمزية السيريالية ، باعتبارهما صيغتين فنيتين ، تطلقان العنان للخيال والأحلام . ويحدثنا شاعر معاصر من أكبر شعراء اسكندنافيا هو **جونار أكيلوف** قائلا إنه : «**لم يحسن فهم هذين الاتجاهين إلا بعد أن قرأ شعر الشاعر المتصوف محيى الدين بن عربى ، وأدرك أنه كان شاعرا سباقا إلى الرمزية والسيريالية معا**[١٢] » .

° ° °

ويتجلى الرافد الثالث فى كتابات عبد الصبور النثرية فى تأكيده وإلحاحه على استنبات مجموعة من القيم الثقافية من التراث العالمى ، قديمه وحديثه ، أو على حد قوله «**دعوة بعض الأفكار العالمية للإقامة فى لغتنا العربية**[١٣] » والدافع وراء هذا الجهد المثابر الدؤوب هو إيمان عبد الصبور بأن الفن والأدب تراث عالمى ممتد ، وإنه ملك للبشر جميعا ، يستفيد لاحقه من سابقه ، فيقدم اللاحق إضافته الخاصة إلى رصيد الخبرة الفنية والفكرية التى سبقته . ولن يستطع الفنان فى أى موطن أن يكون جزءا من التراث الإنسانى ، ويحقق دوره بوصفه إنسانا مسئولا فى هذا الكون ، إلا إذا شعر بانتمائه إلى هذا التراث ، وحاول جاهدا أن يتعرف على قممه ، ويتخير منها آباءه وأجداده الفنيين .

وطبيعى ان يحتل الشعر صدارة اهتمامات عبد الصبور ، وأن يحظى **ت . س . إليوت** لديه بالمكانة الأولى بين شعراء العصر . إن أهم ما يشغل عبد الصبور فى تجربة **إليوت هو التوصل إلى رؤية العالم عند الشاعر** الكبير . وتحقق هذه الرؤية فى أعماله وكتاباته النقدية .

لقد جمع **إليوت** فى شعره بين ضدين ؛ أولها الطابع السلبى لعالمنا المعاصر ، وثانيهما الطابع الروحى الإيجابى للتقليد الذوقى والفنى فى العالم القديم[١٤] ، وبذلك التقى فى شعره الماضى والحاضر فى هيئة رموز يكشف التأمل فيها عن قيم اجتماعية ودينية بالغة العمق . إن رجوع إليوت إلى الماضى ليستمد منه موضوعاته ورموزه لا ينم ــ كما يرى عبد الصبور ــ عن نزعة هروبية زاهدة فى الحضارة المعاصرة ، كما اتهمه بعض معاصريه ، وإنما كان اتكاؤه على الماضى رغبة منه فى عرض الحاضر بفقره الروحى عليه ، لكى يكون ذلك دافعا لأبناء هذا الحاضر لأن يتجاوزوا **إملاقهم** الروحى والفكرى . وحين انطلق **إليوت من** مقولة **بودلير** إن العالم الحديث خرب ومزيف ، لم يقف عند ذلك الحد ، بل جاوزه مشيرا إلى طريق الخلاص . ووجد إليوت خلاصه فى العودة إلى الدين ، ورأى أنه يقدم تفسيرا لكثير من ظواهر الحياة والنفس والوجود التى عجز العلم عن الوصول إلى تفسير مقنع لها . وإذا كان هذا الاتجاه يلقى هجوما عنيفا فى عصر يزهى بالعلم والإحصاء والتقدم التكنولوجى فإنه يظل ــ على الرغم من ذلك ــ أحد الطرق المطروحة على الوجدان المعاصر . وهو طريق له جذور يمكن تلمسها عند بعض الفلاسفة الوجوديين من أمثال **كيركجارد** وأتباعه حتى **جابرييل مارسيل** . وفى محاولات متكررة لإحياء الدين فى صورة جديدة عند كثير من الفلاسفة اللاهوتيين ، كما أنه يمثل اتجاها ملموسا لدى قطاع كبير من مفكرى وفنانى ما بين الحربين الأولى والثانية ، وما بعد الحرب العالمية الثانية .

لم يكن **إليوت** إذن مجرد متنبئ بسقوط الحضارة المعاصرة نتيجة زيفها وخوائها ، بل كان شاعرا **واقعيا اتصل بالواقع وخاض تجربة الشك** والحيرة والتردد ، وهى السمات التى عكستها أعماله المبكرة ، وبخاصة «**أغنية العاشق ج . ألفريد بروفروك**» . كذلك عرض رؤيته المتشائمة للعالم فى قصائده «**الرجال الجوف**» و«**الأرض الخراب**» ، ثم انتهى إلى يقين عبر عنه فى قصائده الدينية الشهيرة ، مثل «**الرباعيات الأربع**» .

إن معاناة إليوت فى اتصاله بالواقع ، ورغبته فى مجاوزته ، هى سر جاذبيته التى خلفت له مكانة سامقة فى عالمنا الشعرى المعاصر . كما أن تعبيره عن رؤيته للعالم تتميز بجسارة لغوية فائقة ، غيرت مفهوم الشاعر المعاصر للقاموس الشعرى ، وأثرت مفرداته باستخدام رموز حية جارية فى الاستخدام فى الحياة اليومية ، تقاس شاعريتها بمقدار صدقها فى التعبير عن مدركات الشاعر الحسية والوجدانية التى يواجهها فى حياته المعاصرة ، وانسجامها وتآلفها مع غيرها فى السياق الشعرى .

ولقد كان لإليوت ــ مثل غيره من كبار الشعراء ــ نظرية نقدية تصلح لتفسير شعره وتسهم فى الحركة النقدية بصورة عامة . وتدور نظرية إليوت حول اتخاذ الشعر ذاته ــ لغته وصوره ــ منطلقا لدراسته النقدية . وهو يرمى بذلك إلى تصحيح مسار المنهج الاجتماعى والمنهج النفسى لدراسة الأدب ؛ فالشعر ليس وثيقة تكشف عن عوارض نفسية أو دلالات اجتماعية ، وإنما القصيدة الجيدة كيان قائم بذاته ، منفصل عن صاحبه . والشاعر الحق عنده هو من يخفى عواطفه الخاصة وآراءه الاجتماعية وراء ستار من الموضوعية .

ومن التجارب الشعرية الأثيرة لدى عبد الصبور تجربة **لوركا** شاعر أسبانيا الشهير. لقد وفق **لوركا** إلى ضرب من المصالحة بين التراث والجديد. فاغترف من منبعين مهمين من منابع التراث في بلاده، أحدهما هو تراث الشعر العربي الأندلسي القديم، والآخر يتمثل في أغاني طوائف الغجر أو الخيتانو. ولقد استطاع لوركا أن يقتنص جوهر هذا التراث الغجري وروحه التي تجسدت في الرؤية الحسية المتفتحة على مظاهر الحياة، والمفعمة باللون والظل والرائحة والملمس، وكأنها تخلط العالم كله في كأس واحدة. لكنها أيضا رؤية حزينة، يهيمن عليها إحساس بالموت الكامن المتربص للانقضاض دون نذير. وإذا كان لوركا قد اغترف من تراثه فإنه لم يستخذ أمامه، بل أخضع تلك الروح الغجرية لأصالته الخاصة، وصاغ تجربته صياغة شاعر مثقف عصري، متأثر بالتراث العالمي وتيارات الفكر المعاصر، بقدر تأثره بتراثه القومي الخاص[١٥].

إن الأمم ذات الحضارات القديمة تواجه في فترات من تاريخها بضرورة اتخاذ موقف حضاري يحفظ التوازن بين تراثها ومعاصرتها في صيغة ملائمة تحقق تجددها. ولقد واجهت اليونان في أوائل هذا القرن، كما واجهت الأمة العربية في نفس الوقت تقريبا، مشكلة بناء شخصيتها القومية. واعترض مسيرتها تياران رئيسيان هما السلفية والتغريب، تمثل أولهما في الحضارة الإغريقية والبيزنطية، وتمثل الثاني في النزعة العقلانية والنفعية كما ظهرت في الفكر الغربي الحديث. واستطاعت العقلية اليونانية المحدثة أن تصل إلى هذا التوازن الذي تجلى في أدب كبار شعرائها وفنانيها، من أمثال كزنتزاكس.

ويعد **كزانتزاكس** نموذجا لتوفيق العقلية اليونانية المعاصرة في حل مشكلة الأصالة والمعاصرة. ويتمثل الإطار الفلسفي لأعماله[١٦] في فكرتين محوريتين، يستمد أولاهما من الفيلسوف الفرنسي **هنري برجسون**، وهي فكرة الوثبة الحيوية أو الطفرة الحيوية، بمعنى أن الحياة خلق مستمر يتجه إلى أمام وتتخلله وثبات دافعة تهدف إلى الارتفاع بالمادة لكي تخلق كائنا يتخلص من الحتمية الميكانيكية. أما الفكرة الثانية فتنبع من فلسفة **نيتشه** ونظريته في الفن، ومفادها أن الفن العظيم ليس سوى محصلة التوفيق بين الإلهين الإغريقيين «أبوللو» إله التصميم والإحكام ورمز العقل، و«ديونيسيوس» إله الخمر والحياة والبهجة ورمز النشوة والإلهام. والفن توحيد بين الإلهام والصقل في صيغة محكمة.

إن **كزانتزاكس** يعود بدوره إلى التراث ليختار شخصية أسطورية هي **أوليس** كي يدير حولها ملحمته الشعرية العظيمة، التي تبلغ ثلاثة وثلاثين ألف بيت. ويلتقط الشاعر اليوناني المعاصر طرف الحكاية من أوديسة **هوميروس**، ويطلق **أوليس** في رحلة جديدة ليست في الجزر وأهوال البحار وإنما في الزمان والأفكار. وتبدأ الرحلة منذ سقوط الآخيين وبداية عصر العقل الذي تمثله الفلسفة والفكر اليونانيان، ثم نمو الوعي المسيحي في نفس أوليس وإحساسه بالمسئولية تجاه الجنس البشري، وصراعه من أجل خلاص العالم، حتى يرى موته بنفسه، أو يرى صورته وهو يموت. وتصبح ذاكرته سجلا يحوي الكون كله بمخلوقاته وفلسفاته المتباينة. إن العودة إلى التراث هنا توظف لخدمة المعاصرة، وتتخطى المحلية إلى آفاق العالمية.

إن **عبد الصبور** عندما يتصدى لصنع قيم ثقافية جديدة لا يكتفي بتقصي العناصر المكونة لرؤية العالم عند طائفة من أهم أصوات العصر الشعرية، بل يحرص في نفس الوقت على التعريف بعدد كبير من الشعراء وتقديم نماذج من شعرهم. وكأنه يؤكد عمليا عالمية الثقافة وانتماءه إلى التراث الإنساني، قديمه وحديثه. هذا في حين يؤكد تعدد مصادر ثقافته أهمية اتساع آفاق ثقافة الشعراء والأدباء العرب المحدثين؛ فالقدر الكافي للإلمام بتلك التجارب الشعرية المهمة ليس سوى حافز ومنشط لشهيتهم الفكرية، يدفعهم - فيما كان يأمل **عبد الصبور** - إلى التعرف على إبداع هؤلاء الشعراء بصورة مباشرة.

وتبدأ سياحة عبد الصبور الشعرية من **كفافيس** الشاعر اليوناني السكندري المولد[١٧]. والشعراء الروس: **بوشكين**[١٨] **ومايا كوفسكي**[١٩] **وافتشنكو وفوزنسنكي**[٢٠]، والشاعر الفرنسي **سان جون بيرس**[٢١]، والشاعر السويدي **جونار أكيلوف**.[٢٢] كذلك يهتم بتقديم مجموعة من الشعراء السود الذين يكتبون بالإنجليزية والفرنسية ومنهم **إيمي سيزير**، الشاعر المارتنيكي، **وليو بولد سنجور**، رئيس جمهورية السنغال السابق وشاعرها الكبير، **وكريستوفر أوكيجو**، وهو شاعر نيجيري، **وكويزي برو** من غانا[٢٣]. وإلى جانب ذلك يلقي عبد الصبور نظرات خاطفة على الشعر الأمريكي في الستينيات، ويمثله **روبرت لويل وريتشارد ولبر**[٢٤].

وتتشعب اهتمامات عبد الصبور فتشمل المسرح والرواية العالمية ويتوخى في عرضه للأعمال التي يختارها الإحاطة الخاطفة بحياة الكاتب المسرحي أو الروائي وأعماله، مركزا على الأفكار الأساسية التي تدور حولها أهم هذه الأعمال ومقتبسا - في بعض الأحيان، قيمة إضافة الكاتب - في مجال إبداعه - إلى الخبرة الفنية والفكرية السابقة عليه. وحين يتقدم الشاعر لمناقشة عمل فني فإنه لا يشهر مبضع الناقد أو مشرطه، وإنما يتقدم رفيقا هينا، يمد يده الودود إلى الأيدي الممتدة عبر الزمن لأعلام الفكر والفن. يدعوهم للحديث والمسامرة؛ ففي حديث الأصدقاء العظام ثراء للنفس والفكر. أراد **عبد الصبور** أن يشركنا فيه ويطلعنا عليه. وكأنه ما قرأ وعرف وتثقف وجاب فجاج الأفكار إلا ليزداد تحكما في أدواته التعبيرية التي تمكنه من تغيير النسيج الثقافي المحيط به.

أما دائرة **عبد الصبور** في مجال المسرح فتشمل **شكسبير وتشيكوف وأرثر ميلر ويوجين أونيل وجون أوزبورن وتنسي وليامز وبيتر فايس وفردريك دورنمات وأرابل وأونسكو وبيكيت وموليير** وغيرهم[٢٥].

وفي مجال الرواية يتحاور **عبد الصبور** مع كثير من التجارب الحديثة، **فيتوقف عند همنجواي وتنسي وليامز وإيليا إهرنبرج وديستويفسكي، ويحيط بكزنتزاكس وسيمون دي بوفوار وارسكين كالدويل ومارسيل بروست وجيمس جويس وكافكا**[٢٦].

لقد سعى عبد الصبور إلى تفهم أبعاد واقعه التاريخية والسياسية بنفس الاهتمام الذي سعى به إلى تعميق وعيه بتراثه الأدبي وبالتراث العالمي، واختار أن يحمل مسئولية رؤية تطمح إلى خلق بيئة ثقافية مستنيرة وواعية.

ولما كان «انحدار المياه إلى منبع النهر حتما»[٢٧] فإن عبد الصبور قد آب من رحلته مثقلا بما حمل من رؤى ، وما احتمل من ظلال البلاد ، ولكنه عاد ليوغل فى رحلة جديدة تبدأ معها حياته الحقيقية ، متخففا من ظلم المعاصرة ، ومنطلقا حيث تورق كلماته وتزهر ، كالشجرة الطيبة ، أصلها ثابت وفرعها فى السماء .

• **هوامش :**

(١) كتابة على وجه الريح ، **بيروت ١٩٨٠** ، ص ١٧٤ .

(٢) عندما أوغل السندباد وعاد ، **العربى** ـ أكتوبر **١٩٧٩** .

(٣) سلسلة مقالات بعنوان «**حول أدب الشباب**» ، رحلة على الورق ، القاهرة **١٩٧١** ص ٧ ـ ٢٧ .

(٤) كتابة ... ص ٦٨ ـ ٧٠ .

(٥) نفسه ص ٤١ ـ ٥٨ .

(٦) نفسه ٥٩ ـ ٧٨ ، و «مشارف الخمسين» ، **الدوحة** ، أغسطس ١٩٨٠ .

(٧) حياتى فى الشعر . **بيروت ١٩٦٩** . ص ١١١ .

(٨) قراءة جديدة لشعرنا القديم ، **بيروت ١٩٧٣** .

(٩) مدينة العشق والحكمة . القاهرة **١٩٧٢** ص ٧ ـ ٨ ، وفى «**أصوات العصر**» بيروت ١٩٦٠ ، ص ٩ ـ ١٠ ، وكتابة على وجه الريح ، ص ٧٩ ـ ٨٦ .

(١٠) لمزيد من التفاصيل عن تأثر عبد الصبور بالتجربة الصوفية انظر : «**حياتى فى الشعر**» ص ٨ ـ ١٢ .

(١١) حياتى فى الشعر ١٥ ـ ١٧ .

(١٢) كتابة ... ص ١٠٠

(١٣) نفسه ص ١٣٢ .

(١٤) مشارف الخمسين ، **الدوحة مايو ١٩٨١** ، كذلك ناقش عبد الصبور تجربة إليوت فى «**أصوات العصر**» ص ١٢٢ ـ ١٢٥ ، وفى «حياتى فى الشعر» ص ٩٠ ـ ٩٧ و «فى **كتابة على وجه الريح**» ص ١١٨ .

(١٥) مدينة العشق والحكمة ، ص ١٣٠ ـ ١٣٦ ، وانظر «**حتى نقهر الموت**» بيروت ١٩٦٦ ، ص ١٨٩ ـ ١٩١ .

(١٦) يناقش عبد الصبور الإطار الفلسفى لتجربة **كزانتزاكس** فى «**كتابة على وجه الريح**» ص ٢٠٥ ـ ٢٠٧ ، ويناقش أعماله فى «**وتبقى الكلمة**» ، بيروت ١٩٧٠ ، ص ٦٣ ـ ٧٣ .

(١٧) حياتى ... ، ص ٢٣ ، ٢٧ ـ ٢٩ ، وانظر أيضا «**كتابة على وجه الريح**» ، ص ٢١٩ .

(١٨) وتبقى الكلمة ، ص ٨٨ ـ ٩٨ .

(١٩) أصوات العصر ص ٧٠ ـ ٧٤

(٢٠) حتى نقهر الموت ص ٥٧ ـ ٦٠

(٢١) كتابة ... ص ١٨٩ ـ ١٩٢

(٢٢) نفسه ، ٩٩ ـ ١٠٦ .

(٢٣) حتى نقهر الموت ، ص ١٩٨ ـ ٢٠٠

(٢٤) وتبقى الكلمة ، ص ١٥٧ ـ ١٦٠ .

(٢٥) يناقش عبد الصبور تجربة مسرح اللامعقول عند **دورنمات وأونسكو وبيكيت فى «حتى نقهر الموت»** ، ص ١٥٦ ـ ١٦١ ، كما يناقش فى نفس الكتاب مسرح **يوجين أونيل** ، ص ١٤٢ ، **وأرثر ميلر** ، ص ١٤٤ ـ ١٤٨ (أعيد نشر هذا المقال فى «**مدينة العشق والحكمة**» ، ص ١١٩ ـ ١٢٨) **وبيتر فايس** فى «**وتبقى الكلمة**» ، ص ٣٦ ـ ٤٥ ، ويتعرض للشكوك التى حامت حول كتابة **شكسبير** لمسرحياته المعروفة فى «**كتابة على وجه الريح**» ، ص ١٠٧ ـ ١١٦ ، وفى «**مدينة العشق والحكمة**» ، ص ٤١ ـ ٥٤ ، ويناقش فى الكتاب الأخير مسرح **تشيكوف** ص ٧ ـ ٢٦ . **وأوزبورن** ص ٢٧ ـ ٣٩ ، **وتينسى ليامز** ص ٧٢ ـ ٩٠ ، **وموليير** ص ١٠٠ ـ ١٠٤ . ومسرح **آرابل** فى «**كتابة على وجه الريح**» ص ١٤٥ ـ ١٦٠ .

(٢٦) يرى **عبد الصبور** أن أهم سمات أعمال **همنجواى** تحطيم الحاجز التقليدى بين الكاتب والمحارب ، أو رجل الكلمة ورجل الفعل ، «**أصوات العصر**» ص ٨٠ ـ ٨٥ ، أعيد نشر المقال فى «**مدينة العشق والحكمة**» ص ٦٥ ـ ٧٤ . ويناقش **عبد الصبور** رواية «**خريف امرأة أمريكية**» لتنس ليامز **فى «أصوات العصر»** ص ٩١ ـ ١٠١ (أعيد نشر المقال فى «**مدينة العشق والحكمة**» ، ص ٦٥ ـ ٧٤) ، ورواية «**البحث عن الزمن المفقود**» **لمارسيل بروست** فى «**أصوات العصر**» ص ٨٦ ـ ٩٠ (أعيد نشر المقال فى «**مدينة العشق والحكمة**» ، ص ٩٢ ـ ٩٧ . ويقدم ثلاثة أعمال **لسيمون دى بوفوار فى** «**النساء حين يتحطمن**» بيروت ١٩٧٨ ، ص ٨ ـ ٤٣ ، ورواية **لأرسكين كالدويل فى** «**النساء**..» ص ٤٥ ـ ٧٧ ، ورواية «**الجلد**» **لكروزيو مالبارته** فى «**النساء**..» ص ٧٩ ـ ١٠٩ ، ورواية «**ذوبان الجليد**» **لايليا إهرنبورج** فى «**النساء**..» ص ١١١ ـ ١٥٦ ، (أعيد نشر المقال فى «**مدينة العشق والحكمة**» ص ١٦٩ ـ ١٨٠) .

كذلك يتعرض عبد الصبور لمناقشة رواية «**العبيط**» **لديستويفسكى** ، ويشير إلى رؤية الكاتب للحياة التى تتلخص فى مقولة **كيركجارد** إن الوجود البشرى فى جوهره عذاب دينى ، وأن الخلاص الدينى والأخلاق هو غاية الحياة . انظر «**كتابة على وجه الريح**» ص ١٦٧ ـ ١٧٢ . وفى مناقشته لرواية **زوربا لكزنتزاكس** يخلص إلى أن محور الرواية يدور حول الطموح إلى الوصول إلى المطلق عن طريق التأمل والمجاهدة الصوفية وهو موقف شخصية المثقف فى الرواية ، ويقابله موقف «**زوربا**» الذى لا يعرف المطلق ولكنه ينغمس فى متع الحياة النسبية ويعمقها فيجعل منها مطلق لحظته ويصنع حدسه الملهم من هذه الحقائق النسبية حقيقة مطلقة . «**كتابه على وجه الريح**» **ص ٢٠٥ ـ ٢١٠** .

(٢٧) عندما أوغل السندباد وعاد . **العربى** ـ أكتوبر **١٩٧٩** .

[redacted]

حتى نقهر الموت

نصار عبدالله

لعلّنا لا نبالغ إذا قلنا إن حياة الشاعر صلاح عبد الصبور لم تكن حياة شخص معين عاش فى زمان ومكان معينين بمقدار ما كانت جزءا حيّا ونابضا من مسار تاريخنا القومى فى مرحلة مهمة من مراحله. حقا إنه لا ينتمى إلى تاريخنا السياسى المباشر قدر انتمائه إلى تاريخنا العقلى والروحى، لكن أليس التاريخ الحقيق لأية أمة من الأمم ـ فيما يرى كثير من المفكرين ـ هو تاريخها العقلى والروحى ؟ لعلنا لا نبالغ مرة أخرى ـ من ثمّ ـ إذا قلنا إن موته قد كان ـ وينبغى أن ينظر إليه ـ باعتباره حدثا قوميا بكل ما فى الكلمة من معنى.

إنه واحد من أولئك الذين شاء لهم قدرهم أن يكونوا تجسيدا لوجدان أمتهم وضميرها ونزوعها الدائم إلى تجاوز ذاتها؛ واحد من أولئك الذين يصدق عليهم وصف الفيلسوف الفرنسى هنرى برجسون بأنهم يقفون أمام مجتمعاتهم فيجذبونها إلى الأمام ولا يقفون وراءها ليدفعوها من الخلف. إنه التجسيد **للوثبة الحيوية** l'elan vital **فى التعبير البرجسونى، تلك التى تضيف إلى المجتمع البشرى إضافات نوعية، فتتطور بمقتضاها ملامحه الوجدانية والروحية، وترتق بفضلها عناصر الحياة فيه، وينتقل بفاعليتها من حال إلى حال.**

إنه باختصار واحدٌ من الذين عاشوا لكى يردوا عن مجتمعاتهم غائلة الموت!

.. والحق أننا لو تساءلنا ما الصلة التى يمكن أن تنعقد بين مجموعة من الدراسات والمقالات المتناثرة، أو التى تبدو للوهلة الأولى متناثرة، كتلك التى يجمعها هذا الكتاب «حتى نقهر الموت»، بل إننا لو انتقلنا خطوة إلى الأمام فى توسيع دائرة التساؤل وسعينا إلى التماس الصلة التى يمكن أن تنعقد بين مجموع أعمال **صلاح عبد الصبور** وإنجازاته، سواء منها ما يتعلق بتجديده للشعر العربى وتنظيراته لهذا التجديد، أو ما يتعلق بتطويره للمسرح الشعرى العربى، بل خلقه إياه خلقا فيما يرى البعض، أو فيما يتعلق بتجديده للعقل العربى ذاته، وهو ما يتبدى فى كثير من كتاباته[1]، ومن بينها هذا الكتاب ذاته الذى نعرض له؛ بل لعلنا لو انتقلنا خطوة ثانية أوسع وتساءلنا عن الصلة التى يمكن أن تنعقد بين أعمال سائر عمالقة التجديد ومنجزاتهم فى تاريخنا الحديث، ابتداء من **رفاعة رافع الطهطاوى** وانتهاء إلى **صلاح عبد الصبور نفسه** ـ لعلنا لو فعلنا ذلك لوجدنا أن الإجابة واحدة فى جميع الحالات. إننا فى المستويات الثلاثة التى أشرت إليها نجد أن إنجازات أولئك العباقرة العمالقة الأفذاذ على تباينها وتنوّعها ما هى فى صميمها إلا معركة واحدة متعددة المواقع والأدوات؛ إنها ـ فى حقيقة أمرها ـ محاولة لقهر الموت. والموت الذى نعنيه هنا، والذى يعنيه **صلاح عبد الصبور** فى كتابه هذا، ليس هو الموت الفردى بداهة؛ ليس هو موت هذا أو ذاك من آحاد النّاس؛ وما هو كذلك بالموت المادى، ونعنى به توقف الأعراض والوظائف المادية الظاهرية للحياة؛ ليس هو الموت المادى إلا بمقدار ما يتصل هذا الموت بالموت الحقيق، ألا وهو الموت الروحى للأمة. إن الأمة قد تتداعى من الناحية المادية، وقد تشرف على الفناء، أو يخيّل إلينا أنها كذلك، لكنها سرعان ما تولد من جديد إذا كانت تحمل فى أعماقها المكونات الحقيقية للحياة، وإذا كانت هذه المكوّنات ما تزال بعد قادرة على الخصب والنمو والتجدد.

إن المكونات الحقيقية لحياة مجتمع ما لا تتمثل فى عناصر وجوده المادى قدر ما تتمثل فى عناصر وجوده العقلى والروحى ، تلك التى لو نقبنا عنها لوجدناها دائما كامنة فى ذلك الوعاء الخالد المقدس : الفن . وكأنما الفن فى النهاية هو روح الأمة الذى لا يجوز عليه الموت .

يقول صلاح عبد الصبور «الإنسان الفرد لا يملك للموت ردا ولا دفعا ، ولكن الأمة من الناس تستطيع أن تضع حجرا فوق حجر ، وتجعل منها نُصُبا ، وتستطيع أن تلوى ألسنتها بنغم يلهمها الحماسة فى العمل ، أو تتقدم به قربى للآلهة ؛ تستطيع الأمة أن تقهر الموت بالفن . وحين تدرك الأمة سرّ الخلود ، يتقدم طليعتها الموهوبون ليبدعوا لها نظام أمجادها ونظم كلماتها ، وكأن كل إبداع الأمة يتجمع عندئذ فى هذه الأيدى الموهوبة والألسنة الفصيحة . وحين يولد فنان ، تعرف الأمة أنها قد قهرت جيشا من جيوش الموت»[٢] .

الفن إذن هو خلود الأمة الحق . وهكذا يتوقف صلاح عبد الصبور عند ما سجّله **بريخت** عن قرطاجنة العظيمة من أنها قد شنت ثلاث حروب «انتصرت فى الأولى ، وأكدت انتصارها فى الثانية ، وانهارت فى الثالثة ، وحين انهارت انسحبت من التاريخ وكأن هذا المجد كله لم يكن ، وذلك لأنها لم تستطع أن تبدع فنّا»[٣] .

ثم ينتقل **صلاح عبد الصبور** إلى الحديث عن أمتنا العربية فيتساءل : **«من نحن ومن أجدادنا العرب ، لولا حكيمنا القومى محمد العظيم عليه السلام ، ولولا هؤلاء الذين خرجوا من تحت خبائه فتفرقوا فى الأرض والتاريخ ، فلاسفة وفقهاء وشعراء ومؤرخين وناثرين وأهل جدل ، ومصورين وبناة مآذن وناحتى رخام وحجر ، وناقشى منابر ومشربيات وشبابيك ، ومرتلين للقرآن بالقراءات السبع والعشر ، وقصاصين للملاحم والبطولات على أنغام الربابة والمزمار .**

ومن نحن ، وما حاضرنا ومستقبلنا ، وكيف ستذكرنا الأجيال القادمة بل الأمم القادمة ، إذا لم يبق منا شعر رفيع أو فن رائع ؟»[٤] .

وعلى هذا فإن الحديث عن الفن ، بل الحديث عن المكونات العقلية والروحية للأمة بشكل عام ، ليس ترفا ، بل هو ضرورة من أشد الضرورات إلحاحا ، وبخاصة فى هذه المرحلة من تاريخ أمتنا العربية ، التى ما هى فى الحقيقة إلا ميلاد جديد ، ميلاد يتحقق بعد عدة مراحل من النمو فالازدهار ثم الشيخوخة فالتداعى الذى ساعد عليه توقف حياتنا الروحية عن الخصب والتجدد فترة من الوقت ، وانقضاض الأمم الأوروبية علينا ـ تلك الأمم التى مكنتها ظروف معينة من أن تسبقنا فى تجديد شبابها الروحى والمادى ، فاجتمع لها من أسباب التفوق الثقافى والتكنولوجى ما جعلها تمعن فى نهش أوصالنا .

ومع هذا فها نحن أولاء منذ بدايات القرن التاسع عشر ، مازلنا نعيش مرحلة ميلاد جديدة أشبه بذلك الميلاد الجديد الذى سبقتنا إليه أوروبا وعاشته فيما بين القرنين الرابع والسادس عشر ، وهو ما عرف فى التاريخ باسم «**عصر الرينيسانس** The Renaissance» ، الذى ترجم إلى اللغة العربية باسم «عصر النهضة» . وإنها لترجمة من شأنها أن تحجب عن أذهاننا الطبيعة الجوهرية لذلك الحدث الذى شهدته أوروبا ؛ فكلمة الرينيسانس ـ فيما يلاحظ صلاح عبد الصبور ـ إنما تعنى الحياة الجديدة لا إعادة الحياة القديمة ؛ فما كان الكيان الأوروبى القديم هو الذى ينهض من رقدته شابا فتيّا مملوءا بالعنفوان ، بل إن هذا الكيان القديم قد تمخّض عن كيان جديد .

يقول صلاح عبد الصبور : **«ربما كانت كلمة «الرينيسانس» ورسوخ معناها فى الضمير الأوروبى الحديث هى سر تقدمه ؛ فأوروبا حين ولدت من جديد ، لم تحاول أن تحيى القديم وتلزمه ، بل حاولت أن تبنى حياة جديدة بعد تمثل القديم . لقد فتشت عناصر القديم ، وأعادت تركيبها ، بعد أن طرحت عنها كل ما لا يصْلح للحياة ، إيمانا منها بأن المولود الجديد ينبغى أن يعيش فى جو جديد ، ومناخ جديد ، لأنه سيواجه ظروفا جديدة»[٥] .**

وها نحن أولاء منذ أوائل القرن التاسع عشر نعيش هذه الولادة الجديدة التى عاشتها أوروبا قبلنا ببضع قرون ؛ ها نحن أولاء نعيشها بعد أن كانت أمتنا قد بلغت من الشيخوخة والإعياء ما جعلنا نواجه أحد خيارين لا ثالث لهما ، إما أن نموت ، وإما أن نولد من جديد . ولئن كانت عناصر الحياة الكامنة فى أعماقنا قد هيأت لنا أن نولد مرة أخرى ، ولئن كان اصطدامنا ذاته بالعالم الغربى عاملا من عوامل التعجيل بآلام المخاض ، لم تكن ولادتنا ـ برغم ذلك كله ـ ولادة يسيرة ؛ لقد كانت وما تزال عسيرة بالغة العسر . وقد ضاعف من عسرها وإرهاقها أن كياننا الروحى والعقلى يشتمل على ثلاثة أنماط أو ثلاثة اتجاهات فكرية هى أقرب إلى عناصر الموت لا إلى عناصر الحياة . **أولها الاتجاه المحافظ** ، ذلك الذى يرى الخير كل الخير فى المحافظة على ما هو قائم والتمسك به . وأقل ما يقال عن هذا الاتجاه أنه قد عمى عن الحقيقة ، أو تعامى عنها ، أو جبن عن مواجهتها وظل متشبثا بالأوضاع والقيم الراهنة ، حتى حينما تثبت بوضوح أنها أعجز ما تكون عن تلبية متطلبات العصر . وليس شرا من هذا الاتجاه إلا **الاتجاه الثانى «ذو النظرة السلفية»** إن هذا الاتجاه الثانى قد أدرك جانبا محدودا من الحقيقة وهو عجز الأوضاع القائمة وإخفاقها عن أن تقدّم مقومات الحياة المنشودة . غير أنه ـ بدلا من أن يمد بصره إلى أمام ـ استدار إلى خلف وارتد إلى الماضى محاولا أن يبعثه برمته مرة أخرى ، وأن يصوغ الحاضر على هيئته ، متوهما أن آخر زمان هذه الأمة لا يصلح إلا بما صلح به أولها . ثم يأتى الاتجاه الثالث وهو **«الاتجاه المستغرب»** . وهو ليس خيرا من الاتجاهين السابقين ، أو هو ـ إذا شئنا الدقة ـ ليس خيرا منهما فى صورتين من صوره . أولاهما سطحية زائفة ، تدعو إلى مجرد خلع الجلد العربى وارتداء قشرة أوروبية بدلا منه ، وكأننا بهذه القشرة الزائفة قد أصبحنا على مستوى العصر كالأوربيين سواء بسواء ، وثانيتهما صورة مدمرة ، تدعو إلى اطراح الماضى كله ، وقطع دابر الجسور التى تربطنا به . ومحو تراثنا العربى بأسره فى مجالات الحياة كافة دون تفرقة فى مكوناته بين عناصر الموت وعناصر الحياة . إنها ـ باختصار ـ نظرة تدعونا إلى الفناء فى الكيان الأوروبى وتقليده فى كل شئ ، دون اختيار أو تبصر ، ابتداء من طريقة نظر أبنائه إلى الأمور . وانتهاء إلى مظهرهم الخارجى وسلوكهم ، بما فى ذلك مشيتهم وطريقة ارتدائهم لملابسهم وطريقة تحيتهم لبعضهم البعض ، أو حتى تقاليدهم

فى دفن موتاهم ! وما هكذا يكون الميلاد الجديد . وما هكذا ولدت أوربا الحديثة . وما هكذا ينبغى أن تولد الأمة العربية الحديثة .

إن الميلاد نوع من التفاعل والتمازج المثمر الخصب . وهكذا ينبغى أن يكون تفاعلا بين عناصر الحياة فى تراثنا وعناصر الخصب فى معطيات العصر .

ولقد كان فكرنا السياسى – فيما يلاحظ صلاح عبد الصبور – هو أسبق مكونات حياتنا الفكرية إلى إدراك هذه الحقيقة ، إذ استطاع الفكر السياسى فى مصر منذ أواخر القرن التاسع عشر[6] أن يقيم هذا التمازج المنشود . استطاع هذا الفكر – فيما يرى صلاح عبد الصبور – أن يقيم التسوية المطلوبة بين الرافدين الأصيلين . «**رافد المكان الذى يتمثل فى موقعنا الجغرافى وتاريخنا الحضارى ومقومات شخصيتنا القومية . ورافد الزمان الذى يتمثل فى هذه الحقبة من تاريخ العالم المعاصر ، بحضارتها وفلسفتها وتقدمها العلمى والتكنولوجى**»[7] . وهكذا انبعثت النظرة العربية الجديدة علمانية الطابع وإن احترمت الدين ، متينة الصلة بالتاريخ . وإن استشرفت الآفاق الواسعة للحاضر . من كل ثمرات الفكر الإنسانى . بريئة من الاستعلاء والتعصب وضيق الأفق[8] .

والسؤال الآن هو : هل استطاع أدبنا وفننا أن يقيم مثل هذه التسوية . وأن يحقق مثل هذا التمازج ؟ هل استطاع أدبنا وفننا أن يولدا ولادة جديدة تكون تعبيرا عن هذه الولادة الشاملة الجديدة التى تولدها أمتنا ؟

من هذا المنطلق يبدأ صلاح عبد الصبور جولته فى أدبنا المعاصر ، من شعر ومسرح وقصة . عبر فصول كتابه «حتى نقهر الموت» . إنه يمضى وقد تسلّح بزادٍ من وجدان الشاعر المضئ . كما تزوّد بأدوات الناقد الفنى والمفكر الاجتماعى والسياسى فى نفس الآن . يمضى مفتشا فى عطائنا الأدبى المعاصر عن عناصر الحياة الجديدة ، يمضى محاولا أن يستكشف إلى أى حد يمكن القول عن عطائنا الأدبى إنه ينتمى إلى أمة تولد ميلادا جديدا ، إلى أى حد استطاع أدبنا أن يقهر الموت فأصبح بذلك معبرا عن أمة قادرة على قهر الموت ؟ وهو يبدأ بالشعر فن العربية الأول[9] . بل إنه فن الفنون جميعا فى العالم قاطبة إذا ما نظرنا إلى جوهره وإلى معناه الأصيل من حيث هو أسلوب فى النظرة للحياة والأشياء ، لا من حيث هو إطار من الوزن والقافية . وبهذا المفهوم الأصيل للشعر يتسع معناه حتى ليكاد يصبح مرادفا لمعنى الفن ذاته فى صوره كافة . ألسنا نصف اللوحة الرائعة أو التمثال الجميل بأنه شعر ؟ وكذلك اللحن الموسيقى البديع ، والرواية النابضة المتدفقة .

إن صلاح عبد الصبور يبدأ بالنظر إلى عطائنا الشعرى المعاصر فى ضوء ما خلفه لنا تاريخ الأدب العربى من كم شعرى هائل يمتدّ عبر عصوره الطويلة . وهو يلتقط بنظرته الواعية عناصر الوهن والقصور فى شعرنا العربى القديم ، مقارنا إياها بعناصر الخصب والنماء فى الشعر الأوربى بعد عصر النهضة . مسجلا لحركة الشعر العربى الجديد – وقد كان هو واحدا من أهم روادها – أنها استطاعت أن تحقق المزج العضوى بين هذين الرافدين المتقابلين ، إذ استطاعت أن تقدم شعرا ينبض بكل خصائص العصر . دون أن يفقد اتصاله بجذوره العربية .

إن أول نقائص الشعر العربى القديم تتمثل فى عدم الالتفات إلى ذلك الفارق الأساسى بين ماهو شعر وماهو نظم . لقد اختلط على كثير من شعرائنا القدامى ذلك الفارق الذى يفصل بين جوهر الشعر والإطار الذى يحيط بهذا الجوهر ، وتوهموا أن امتلاكهم للإطار يعنى بالضرورة امتلاكهم للشعر . ومن ثم جاءت أشعارهم فى كثير من الحالات نظما جامدا هامدا لا حياة فيه . يحدثنا صلاح عبد الصبور أنه حين كان يعمل بالتعليم كان يدرس لتلاميذه إحدى قصائد شوقى الشهيرة ، ومنها هذا البيت :

والدين يسر . والخلافة بيعة ◦◦ والأمر شورى ، والحقوق قضاءُ

فطلب إليهم أن يفكوا عنه أربطة الوزن والقافية ليصبح على النحو التالى :

«**الخلافة بيعة . والأمر شورى ، والحقوق قضاءٌ ، والدين يسر . ثم سألهم : «هل بقى بعد هذا فى البيت شعر ؟**»[10] .

لقد كان لهذه النقيصة مبرراتها التاريخية التى ربما حدت بنا إلى اغتفارها – إلى حد ما – لأسلافنا الشعراء ، ولكن غياب هذه المبررات فى زماننا يجعلنا نحجم عن اغتفارها للشاعر المعاصر . ومن أهم هذه المبررات ما يتمثل فى الطريقة التى كان يتم بها تلقى الشعر العربى فى عصوره القديمة ، التى تتمثل فى الإنشاء ، وهو ما يفترض محفلا من الجمهور يتوجه إليه الشاعر بإنشاده . فى مثل هذه العلاقة الحضورية بين الشاعر وجمهوره كان لابد من جهارة الصوت ، وعلو النغمة الموسيقية ، ووجود الفواصل المنضبطة الكفيلة بتنظيم التلقى وتوحيده بين جمهور المستمعين . وهكذا عنى الشعراء القدامى بعناصر النظم ، وكان هذا على حساب عناصر الشعر ذاته فى كثير من الحالات . أما الآن ، وبعد اختراع الطباعة . لم يعد الإنشاد هو الوسيلة الأساسية لنقل القصيدة من الشاعر إلى المتلقى ، وأصبح القارئ يلتقى منفردا بالشاعر على صفحات صحيفة أو مجلة أو كتاب . لا يحتاج إلى نغمة عالية توقد انفعالا مباشرا ومشتركا بينه وبين غيره ، ولا يحتاج إلى وقفة واضحة معينة تلتهب عندها كفّاه وأكف المتلقين بالتصفيق . وهو كذلك يستطيع – فى قراءته للقصيدة – أن يتحول بين أجزائها جيئة وذهابا ، يتوقف ما شاء عند بعض المواضع ، ويسرع ما شاء عند مواضع أخرى ، دون الحاجة إلى تقطيع القصيدة إلى أبيات محددة يسهل عليه استيعاب كل منها على حدة ، كما هى الحال فى موقف الاستماع الجماعى إلى القصيدة عن طريق الإنشاد .

ومن نقائص شعرنا القديم كذلك ما يتمثل فى عدم إيمان شعرائنا القدامى بأهمية صنيعهم للحياة من حيث دورهم فى تشكيل وجدان الأمة وصياغة ذوقها . ولذلك قل احتفالهم بالثقافة العامة . فيما عدا استثناءات قليلة من أبرزها «أبو العلاء المعرى» ، «فبينما كنا نجد الجدليين والكلاميين والفلاسفة يخوضون فى المعارف الشائعة فى عصرهم . كان الشعراء يكتفون بحفظ التراث الشعرى وتجويد الصياغة وإحكامها .

ومن هنا قلّ فى شعرهم ذلك الطموح إلى استشراف المعانى الكلية . وندرت فى نتاجهم روح المغامرة الفكرية والفنية التى يشرف بها الشعر

ويسمو[١١] .

ومن نقائص شعرنا القديم كذلك أنه قد غابت عنه ــ فى الغالب الأعم من نماذجه ــ تلك السمة التى نعدها اليوم من أساسيات كل شعر أصيل ، بل كل فن أصيل . إنها تلك السمة التى أصبحت فى زماننا هذا أهم المسلّمات التى تمخضت عنها الحركة النقدية الحديثة ، ابتداء من **«جون دريدن»** حتى **«ليفيز»** فى المدرسة الإنجليزية وما يناظرها فى سائر المدارس الأدبية . هذه المسلمة تتمثل فى أن الشعر هو صوت الإنسان الفرد ، حتى حين يعبّر الشاعر عن مواجع الجماعة وآلامها وآمالها فإنه يعبر عنها من خلال فرديته الخاصة . إنه صوت الإنسان الفرد الموجه إلى البشر جميعا ؛ فلا هو صوت جماعة من الناس ، ولا هو صوت يتجه إلى جماعة بعينها من الناس . وهذه حقيقة تزلزل المسلمة البلاغية العربية المعروفة ، وهى أن البلاغة هى مراعاة الكلام لمقتضى حال المتحدث إليه . إن البلاغة ــ كما يراها النقد الحديث ، إن جاز استخدام لفظ البلاغة فى هذا السياق ــ هى على العكس من ذلك تماما . إنها مراعاة الكلام لمقتضى حال المتحدث لا حال المتحدث إليه . وما كانت هذه المسلمة بالهينة فى تاريخ الفن ؛ **فهى** فيما يرى **صلاح عبد الصبور** الدافع الأساسى للمغامرة عند الفنان ، ومن ثناياها ، فيما يرى ، ولدت كل حركات التجديد الشعرية ، من الرومانتيكية ، إلى الكلاسيكية الجديدة ، والسريالية ، والرمزية ، والبرناسية ، وغيرها .

من خلال هذه المعطيات كلها ولدت حركة الشعر العربى الجديد (الشعر الحر) ، لغة عربية قويمة لكنها ذات قاموس معاصر ، وبناء عضوى متماسك لا مجرد قوالب مرصوصة إلى جوار بعض ، أو مكوّمة فوق بعضها البعض ، ونبرة هامسة تنفذ إلى الأعماق دون أن تخرق طبلة الأذن ، وموسيقى هارمونية حلت محل إيقاع طبول الشعر القديم وإن ظلت تستمد أساسها من عروض الشعر العربى القديم ذاته ، بعد أن طوّعته وأعادت تشكيله على نحو يتناسب مع تشابك هذه الموسيقى الجديدة وتعقيدها ، ثم هى فى النهاية ــ أو فى البداية ــ أصوات متفردة لشعراء متفردين ، يعى كل منهم ثقافة عصره ويحسن تمثلها ، ويدرك فى الوقت ذاته مسئوليته نحو الارتفاع بمستوى وجدان أمته وإعادة صياغة ذوقها وحساسيتها .

هكذا ولدت حركة الشعر الحر وأثبتت أصالتها وحيويتها ، وبرهنت على أنها المولد الحقيقى الجديد للشعر العربى ، وأن سائر المحاولات السابقة ، سواء منها ما يرتد إلى الكلاسيكية المحدثة ، ممثلة فى محمود سامى البارودى ومن سار على نهجه من تخليص الشعر العربى من التكلف والتصنع والركاكة والعودة به إلى روحه الأولى ، أو ما يتمثل بعد ذلك فى تجديدات المدرسة الرومانتيكية من إبراز لذاتية الشاعر وتفرده ، ومن عناية مكثفة بالأخيلة والصور ، ومن كسر لرتابة القافية الواحدة فى القصيدة ، والتوسع فى الاعتماد على المقطوعات الثنائية والرباعية والخماسية .

إن كل هذه المحاولات لم تكن فى جوهرها إلا محاولة لبث الحياة فى الجسد القديم ذاته ، أو هى ــ على أحسن الفروض ، وفى أكثر صورها تطورا ــ لم تكن إلا محاولة للتخلّق ، ومرحلة من مراحل السير نحو هذه الولادة الشاملة التى تحققت على يد مدرسة الشعر الجديد .

هكذا ولدت هذه الحركة ونمت وازدهرت ، برغم الهجمات التى شنتها عليها عناصر الجمود والموت من الاتجاهات السلفية والمحافظة ، تلك الهجمات التى بلغت ذروتها بالمذكرة الشهيرة التى تقدم بها الأستاذ **عباس العقاد** إلى الدولة مطالبا إياها أن تحجب عن منابرها الرسمية هذا الكلام الذى يزعمه أصحابه شعرا فى رأيه .

ولئن كانت ولادة الشعر العربى الجديد قد بدت عسيرة بالغة العسر لم يكن مولد القصة أو المسرح بهذا القدر من العسر أو الصعوبة . ذلك أن تاريخ الأدب العربى لم يعرف هذه الألوان من فنون الأدب ، ولم يخلف لنا تراثا منها يتمسك به السلفيون والمحافظون . فالرواية ــ على سبيل المثال ــ هى ثمرة من ثمرات نمو البرجوازية الأوربية فى العصور الحديثة ؛ إنها ثمرة لاختراع المطبعة ، ونمو النثر أداة من أدوات التعبير . إنها إطار أوروبى استعاره رواد الرواية فى بلادنا ، ومزجوه بالبيئة العربية ، أشخاصها وأحداثها ومواجعها ، فكان المولود الجديد «الرواية العربية» . هكذا نشأت الرواية العربية فى أحضان حركة الترجمة والتعريب ، ثم انتقلت بعد ذلك إلى مرحلة التجربة المستقلة ، معتمدة على التراث الرومانتيكى الأوروبى . وما رواية **«زينب»** للدكتور **محمد حسين هيكل** إلا تقليد واضح للرومانتيكية الفرنسية ؛ وما روايات **طه حسين** إلا خليط من البلاغة العربية القديمة والإحساس الباريسى . أما القصة القصيرة فقد كانت احتذاء لنماذج **موباسان وتشيكوف** . ولعلّ أكثر نماذجه براعة لدى جيل الرواد فى رأى «صلاح عبد الصبور» هو ما يتمثل فى مجموعة **«الثلج الأسود وقصص أخرى»** للأستاذ **سعيد تقىّ الدين** .

بدأت الرواية والقصة القصيرة مجرد احتذاء لنماذج الأدب الأوروبى ، ثم تابعت نموها وتطوّرها المستقل الذى واكب ما شهدته بلادنا من تطوّر اجتماعى وثقافى . **فالمسافة الفكرية بين زينب وثلاثية نجيب محفوظ هى نفس المسافة التاريخية بين أوائل القرن العشرين ومنتصفه**[١٢] . ومع هذا فإن صلاح عبد الصبور يقرر (مع ملاحظة أنه قد كتب كتابه هذا فى منتصف الستينيات) أننا وإن كنا قد استوعبنا رواية القرن التاسع عشر ، رواية **تولستوى وديكنز وبلزاك** ، فإننا لم نستطع تجاوزها إلى رواية القرن العشرين . وهو لايعنى برواية القرن العشرين ذلك الاتجاه الذى يتجلى عند **ناتالى ساروت وجان جينيه** وغيرهما ، بل هو يعنى بها روايات **بروست وجويس وكافكا وفوكنر** .

إن رواية القرن التاسع عشر تعبّر عن مجتمع بسيط نسبيا ، واضح الأوضاع والمواضعات والمشكلات والقضايا ، قادر أو يخيل إليه أنه قادر ــ على التمييز بين الحب والكراهية ، وبين الخير والشر . أما مجتمع القرن العشرين **فهو مجتمع معقد تداخلت قضاياه ومشكلاته ، واختلطت العواطف فيه ، وفقدت مدلولاتها ، وأصبح أبناؤه عاجزين عن التفرقة بين الأبيض والأسود ، بين الخير والشر** . وقد انعكس هذا على بناء رواية القرن العشرين ، وبرز عنصر جديد فى بنائها ، وأصبح هذا العنصر الجديد بعدا أساسيا من أبعادها ؛ **هذا العنصر هو الذكرى والاختلاط**

الماضى بالحاضر.

غير أن صلاح عبد الصبور يستدرك على ما لاحظه من عجزنا عن تمثل الرواية الجديدة ليشير فى مواضع لاحقة إلى أن هذا اللون الجديد من الرواية قد بدأ يعرف طريقه إلى أدبنا فى الأعمال الأخيرة **لنجيب محفوظ** (مرة أخرى نشير إلى تاريخ نشر هذا الكتاب ـ عام ١٩٦٦ ـ ومعظم المقالات الواردة فيه ترجع كتابتها إلى ما قبل ذلك التاريخ) ، وفى **أعمال غسان كنفانى وبعض أعمال فتحى غانم**.

وحين ينتقل صلاح عبد الصبور إلى الحديث عن المسرح نجده وقد عنى أشد العناية بتسجيل ملاحظة مهمة لا يفتأ يعود إلى التنويه بها بين الحين والحين ، تلك هى أن المسرح فى جوهره **هو النص المسرحى المؤلف لا المترجم ولا المقتبس** . وحيث لا يوجد المؤلف المسرحى الذى يستمد موضوعاته من شعبه وبيئته ، لا يمكن القول بوجود مسرح حتى لو وجد المخرج والممثلون والخشبة والديكور والأضواء.

وهكذا أخطأ كثيرون من مؤرخى المسرح فى بلادنا عندما ردّوا مولده فى مصر إلى أواسط النصف الثانى من القرن التاسع عشر على يد **سليم النقاش** السورى الذى هاجر إلى مصر أيام **إسماعيل** ، أو على يد **يعقوب صنوع** الذى قام بتكوين **فرقة** مسرحية مصرية على غرار الفرق التى كانت تقوم بتسلية الجاليات الأوربية فى القاهرة . إن **يعقوب صنوع** ـ فيما يلاحظ صلاح عبد الصبور ـ لم يستمد فنه من الشعب ، ولا هو توجه به إلى الشعب . لقد كتب صنوع **«الأوبرا كوميك»** ، أى **«المهزلة الغنائية»** ، التى هى أقرب إلى الغناء منها إلى المسرح . وقد كان هذا طبيعيا ؛ لأن فرقته قد ولدت فى أحضان القصر لا فى أحضان الشعب . ومن ثم فقد اتجهت إلى اللون الذى يجد فيه الخديوى وعلية القوم ـ لا الشعب ـ مرضاتهم.

إن الأب الشرعى الذى كان ينبغى أن يخرج من صلبه المسرح المصرى هو خيال الظل ؛ هو ذلك الفن الذى استقر فى مصر قرونا طويلة ، معبرا عن آلام الشعب المصرى ومشكلاته . وإن اتخذ تعبيره صورة ساذجة . فقد بدأت هذه الصورة تنضج نسبيا فى القرنين السادس عشر والسابع عشر ، حينما بدأت شخصياته تتمايز ، وعندما بدأ يستعين برسم المناظر ، كما هو الحال فى تلك المسرحية أو تلك **«البابة»** ـ كما كان يطلق عليها فى ذلك الحين ـ التى ألفها الشيخ **داود العطار** ، والتى تسجل مرحلة من مراحل الحرب الصليبية ، واسمها **«حرب العجم»**.

كان يمكن لخيال الظل إذن أن يكون أبا فعليا للمسرح المصرى . غير أن **يعقوب صنوع** أغفل هذا المنبع الشعبى الأصيل واتجه إلى المهزلة الغنائية : ثم ظل المسرح المصرى بعد ذلك محصورا فى هذا النطاق ، بالإضافة إلى نطاق الأعمال المترجمة أو المقتبسة ، نحو خمسين عاما ، أو على وجه التحديد حتى تلك السنوات التى سبقت ثورة ١٩١٩ حين شهد المسرح المصرى محاولات للتأليف المسرحى على يد **فرح أنطون** ثم **محمد تيمور** . غير أن المحاولة ما لبثت أن أجهضت بمسرح **الريحانى ويوسف وهبى**.

«كان مسرح الريحانى ويوسف وهبى لونا من المراهقة الفكرية حين نحاول التشبه بالأجانب ، قبل أن تنمو شخصيتنا المستقلة ، فنلبس البرانيط بعد أن نزحلقها إلى الخلف لتبدو كالطرابيش ، ونطلق الأسماء الأجنبية على مطاعمنا ودور لهونا وشوارعنا وأبنائنا .. وكان فى كل منهما استغلال ساذج لنفسيات الناس بتحويل تطلعاتهم الاجتماعية إلى النقمة على القدر وعبثه ، وكان فى كل منهما ما يشيع فى المسرح الفقير عادة من استعمال النمط Type بدلا من الشخصية Character وذلك هو الاتجاه الذى انحدرت إليه فرقة ساعة لقلبك ، وغيرها من الفرق الهابطة.

ومن هذين التيارين العارمين ولد مرح توفيق الحكيم . وقد ولد فى فراغ ؛ لأن الأصول المسرحية التى استمد منها أهل الكهف وشهرزاد لم تكن قد عرفت بعد . ولم يستطع مسرح شوق أن ينافسها لأنه كان غناء قبل أن يكون مسرحا.[١٣] وهكذا عاش المسرح المصرى أزمته ؛ أزمة تخلقه وولادته التى لم تنفرج إلا جزئيا فى منتصف الخمسينيات من هذا القرن ، بعد إنشاء المسرح القومى وارتباط هذا المسرح بالمؤلف العربى ، وخروج جيل من الكتاب المسرحيين فى مقدمتهم نعمان عاشور ويوسف إدريس ولطفى الخولى وألفريد فرج وسعد الدين وهبة وغيرهم».

وبعد فلعلنا فى السطور السابقة قد استطعنا أن نعرض للإطار العام الذى دارت فيه دراسات هذا الكتاب ومقالاته . وتبقى بعد ذلك الموضوعات التفصيلية لهذه الدراسات والمقالات ، وهى رغم تباينها وتناثرها وانتقالها من الشعر إلى النثر ؛ من الرواية إلى المسرح ؛ من شوقى إلى العقاد ، ومن نجيب محفوظ إلى يوسف إدريس ، فهى تصدر جميعها وكما أسلفنا عن رؤية واحدة وموقف فكرى واحد ، ألا وهو إيمان المؤلف بأن موت الفن هو موت الأمة . تبقى بعد ذلك هذه الموضوعات التفصيلية التى لاغنى للقارئ عن الرجوع إليها فى أصلها ، وإن كنا قد عمدنا فى الهامش الأخير من هذا العرض إلى وضع فهرسة تفصيلية لموضوعات الكتاب[١٤] ، مع الإشارة للفكرة الرئيسية فى كل منها استكمالا للفائدة المنشودة.

• **هوامش :**

(١) راجع على سبيل المثال :
ـ صلاح عبد الصبور : ماذا يبقى منهم للتاريخ.
ـ صلاح عبد الصبور : قصة الضمير المصرى الحديث.

(٢) صلاح عبد الصبور . حتى نقهر الموت ص ٦

(٣) ، (٤) المرجع السابق ، نفس الموضع.

(٥) المرجع السابق ص ٨

(٦) عاد الأستاذ صلاح عبد الصبور إلى تناول نشأة الفكر السياسى المصرى الحديث فى كتابه «قصة الضمير المصرى الحديث» ، حيث توقف فى صفحاته الأخيرة عند الصيغة المثلى للمزج بين الثقافة الغربية ومقومات الشخصية المصرية.

(٧) صلاح عبد الصبور : حتى نقهر الموت ص ١١

(٨) صلاح عبد الصبور : المرجع السابق ص ١٠

(٩) نلاحظ هنا أن صلاح عبد الصبور يبدأ الحديث عن الشعر فى مقدمة الكتاب ثم يعود إلى الحديث عنه فى القسم الثالث . ونفس الأمر بالنسبة للرواية والمسرح . وقد آثرنا أن نجعل حديثه عن القضايا العامة للشعر فى موضع واحد من هذا العرض ، أما عن التسلسل التفصيلى لموضوعات الكتاب فسوف نشير إليه فى هامش (١٤) .

(١٠) صلاح عبد الصبور المرجع السابق ص ١٦٨

(١١) نفسه ، ص ١٣

(١٢) نفسه ص ٢٢٨

(١٣) نفسه ص ١١٧

(١٤) ينقسم الكتاب إلى مقدمة وأربعة أقسام . وتقع المقدمة فى الصفحات من ٥ إلى ٢٤ . وبرغم الصغر النسبى لحجم المقدمة فهى فى رأينا أهم ما فى هذا الكتاب . ذلك أنه علاوة على ماتتسم به من الأصالة والعمق فقد استطاع المؤلف من خلال الفكرة الرئيسية فيها وهى «موت الفن هو موت الأمة» أن يصنع رباطا يضم سائر الدراسات والموضوعات التى يحتوى عليها الكتاب . ويأتى بعد ذلك القسم الأول (ص ٢٥ ـ ص ٨) «من قضايا الأدب والعصر» . ويشتمل على أربع مقالات : «الفن والدولة الاشتراكية» ص ٢٥ ـ ٦٢ وهو دراسة للانتفاضة الأدبية التى شهدها الأتحاد السوفيتى فى مطلع الستينيات . والفكرة الأساسية هنا هى أن غياب الحرية يؤدى إلى موت الفن . ومن هنا كانت انتفاضة الأدباء السوفيت ضد قمع الفكر والفن ، تلك الانتفاضة التى بدأت أولى إرهاصاتها فى عام ١٩٥٥ بصدور رواية إيليا إهرنبورج «ذوبان الجليد» ، أما ثانى مقالات هذا القسم فهو «وجهة نظر فى التراث : عبء أم قوة دافعة» (ص ٦٣ ـ ٦٨) . وفى هذا المقال يرى صلاح عبد الصبور أن التمسك الأعمى بكل ما خلفه الأقدمون دون اختيار أو تبصر ما هو إلا عبء ثقيل نحمله على ظهورنا ونسير به . فيصبح حالنا مثل حال السندباد الذى أشفق على ذلك الشيخ المقعد فما إن حمله على كتفيه حتى التفّ الشيخ المقعد بساقيه على رقبة السندباد وألزمه بأن يسير به فى كل مكان ، بل زاد على ذلك أن عمر جسمه مما تبقى فى معدته من فضلات . والمقال الثالث عن الترجمة .. والحياء الشرق (ص ٦٩ ـ ٧٣) . لقد حال حياؤنا الشرق دون تصوير علمائنا ومفكرينا لسيرتهم الذاتية فتقلص أوكاد يغيب من حياتنا أدب الترجمة . والمقال الرابع عن العقاد إنسانا (ص ٧٤ ـ ٧٨) : تعليق على كتاب الأستاذ محمد طاهر الجبلاوى عن حياة العقاد . والكتاب مثال واضح للحياء الشرق الذى جعل طاهر الجبلاوى ـ برغم قربه من العقاد ـ يحجم عن ذكر كثير من تفاصيل الحياة الشخصية للعقاد ، توهما منه أنها قد تسئ إليه . ثم يأتى بعد ذلك القسم الثانى «فى المسرح» ويقع فى الصفحات (٧٩ ـ ١٥٦) . ويشتمل على اثنى عشرة مقالة . أولاها «الميلاد الكاذب» (ص ٨١ ـ ٨٨) . كان افتتاح يعقوب صنوع لفرقته المسرحية فى عام ١٨٧١ ميلادا كاذبا للمسرح المصرى على النحو الذى أوضحناه فى المتن . والمقالة الثانية بعنوان «من هو الأب الشرعى» (ص ٨٩ ـ ٩٦) . خيال الظل كان ينبغى أن يكون هو الأب الشرعى للمسرح المصرى والثالثة بعنوان : أسطورة اليهودى التائه (ص ٩٧ ـ ١٠٤) . واليهودى التائه هنا هو يعقوب صنوع الذى غادر مصر فى عام ١٨٨٨ إلى باريس وقد خلف لنا مذكرات تشتمل على الكثير من الكذب والتهويل والمبالغة حول حقيقة دوره فى المسرح المصرى وفى الحياة المصرية . والرابعة عن : الكرادلة والمسرح . (ص ١٠٥ ـ ١١٢) عرض لآراء كبار رجال الأدب فى مصر ممن عاصروا نشأة المسرح المصرى ١٩١٩ وفى مقدمتهم مصطفى لطفى المنفلوطى الذى هاجم المسرح هجوما ينم عن الجهل التام بأصوله . **والخامسة عن** «المؤلف هو المسرح» (ص ١١٣ ـ ١١٨) المولد الحقيقى للمسرح هو مولد المؤلف المسرحى . **والسادسة عن** إعادة ترتيب البشر (ص ١١٩ ـ ١٢٥) . وهى عرض نقدى لمسرحية الفرافير ليوسف إدريس . التى أخرجها كرم مطاوع فى مطلع الستينيات . **والسابعة عن** ملاعيب حلاق بغداد (ص ١٢٦ ـ ١٢٩) وهى عرض نقدى لمسرحية حلاق بغداد لألفريد فرج . وفى هذا العرض يشير صلاح عبد الصبور إلى نجاح المؤلف والمخرج وفشل الممثلين . **والثامنة بعنوان «ثلاثة قرون من الضحك»** (ص ١٣٠ ـ ١٣٥) وهى عرض نقدى لمسرحيتين قدمها المسرح العالمى فى عرض واحد فى أحد مواسمه فى مطلع الستينيات هما «المتحذلقات» لموليير والدرس «لأونيسكو» . **والتاسعة** . عن «الشر المضحك» (ص ١٣٦ ـ ١٤٠) . وهى عرض نقدى لمسرحية موليير «مريض الوهم» التى قدمها المسرح العالمى فى مطلع الستينيات . **والعاشرة** بعنوان «القدر وراء الأفق» (ص ١٤١ ـ ١٤٦) عرض نقدى لمسرحية الكاتب الأمريكى يوجين أونيل التى تحمل هذا العنوان . والتى أخرجها للمسرح العالمى حمدى غيث فى مطلع الستينيات كذلك . **والحادية عشرة** بعنوان «الآباء والأبناء فى مسرح ميلر» (ص ١٤٧ـ ١٥٥) . وهى حديث عن الدراما العائلية فى مسرح ميلر بمناسبة عرض مسرحية «مشهد من الجسر» . **والثانية عشرة** بعنوان «عالم طبيعة لكن برئ» وهى عرض نقدى لمسرحية علماء الطبيعة . تأليف الكاتب السويسرى فريدريتش دوريمات . ترجمة د . عبدالرحمن بدوى . ثم يأتى بعد ذلك القسم الثالث ويعود فيه الأستاذ صلاح عبد الصبور إلى الحديث عن الشعر . ويشتمل على ست مقالات . أولاها : «دفاع عن النظم» (ص ١٦٣ ـ ١٦٩) . وفيها يرى أن الذين يدافعون عن الشعر القديم لا يعرفون أنهم فى غالب الأحوال يدافعون عن شئ آخر غير الشعر ؛ إنهم يدافعون عن النظم والثانية بعنوان «ولقد ولدت بباب إسماعيلا» (ص ١٧٠ ـ ١٧٥) . وهى حديث عن الشاعر أحمد شوقى وملامحه الفنية وأهم إنجازاته .

وثالثها عن : «متحف الشعر العربى» (ص ١٧٦ ـ ١٨١) . وهى عرض نقدى لكتاب «ديوان الشعر العربى» الذى حاول فيه الشاعر على أحمد سعيد (أدونيس) إعادة تقديم الشعر العربى . ويأخذ صلاح عبد الصبور على هذه المحاولة رغم أنها نابعة من ذوق خاص شديد الخصوصية برغم جدّيتها وما اشتملت عليه من جهد . **والرابعة عن** : شاعر البلاد الهادئة (ص ١٨٢ ـ ١٨٨) . وهى عرض نقدى لديوان الشاعر أحمد رامى . ويلاحظ صلاح عبد الصبور هنا أن رامى وإن كان له فضل واضح فى الارتفاع بمستوى الأغنية فإن شعره يفتقد الصدق فى الكثير من نماذجه **والخامسة عن** : لوركا شاعر الأندلس (ص ١٨٩ ـ ١٩٦) . وهى حديث عن الشاعر الأسبانى لوركا . وهو فى رأى صلاح عبد الصبور نموذج رائع للمزج بين التراث والمعاصرة . **والسادسة عن** الشعر الأسود (١٩٧ ـ ٢٠٥) . وهى حديث عن أهم شعراء أفريقيا المعاصرين . مع نماذج مختارة من أشعار ليوبولد سنجور . وكريستوفر أوليجو . وكويزى برو .

يأتى بعد ذلك القسم الرابع والأخير عن «القصة» . ويتضمن ثلاث مقالات . الأولى منها بعنوان «فى دنيا الله» (٢٠٧ ـ ٢١٩) . وهى عرض نقدى لمجموعة نجيب محفوظ القصصية التى تحمل هذا العنوان . ثم «الظاهر والباطن» (٢٢٠ ـ ٢٢٦) . وفيها يبين كيف تمَن أدبنا المعاصر يحاول التعرض للمشكلات الفلسفية للمعرفة «الإبستمولوجيا» ، أو ما بين المعرفة الظاهرية المعتمدة على الرؤية الصوفية وهذا ما يتجلى فى قنديل ام هاشم ليحيى حقى ، و«الأفيون» لمصطفى محمود . وأخيرا يجئ مقال رحلة فى زمن (٢٢٧ ـ ٢٣٤) ، وهو عرض نقدى لكتاب الدكتور على الراعى «دراسات فى الرواية المصرية» .



تجربة نقدية

التحليل التضميني لمسرحية "ليلى والمجنون"

فدوى مالطي - دوجلاس

المقدمة

عندما سألنى صديق صلاح عبد الصبور أن أكتب دراسة تحليلية عنه ، لم أتصور أن الكتابة ستكون تحت هذه الظروف . وأنا أكتب الآن هذه الصفحات بمنتهى الحزن على فقد صلاح ، ليس كشاعر وكاتب فحسب ، بل كصديق وكإنسان أيضا . أتمنى فقط لو أنه كان مايزال بيننا وأعجبته هذه الكلمات المكتوبة عنه

وكما هو واضح من العنوان فإننى سأتكلم فى هذه المقالة عن مسرحية عبد الصبور الشعرية «ليلى والمجنون» . ولا شك فى أن القارئ يعلم أن صلاح عبد الصبور ألف خمس مسرحيات شعرية : «مأساة الحلاج»[١] ، «مسافر ليل»[٢] ، «الأميرة تنتظر»[٣] ، «ليلى والمجنون»[٤] ، «بعد أن يموت الملك»[٥] . وبالرغم من أن المسرحية التى سنتكلم عنها ليست المسرحية الأخيرة التى كتبها عبد الصبور فإنها ـ فى رأيى ـ أفضل مسرحية ألفها الشاعر المرحوم .

مسرحية **«ليلى والمجنون»** مسرحية عميقة جدا ، لها طبقات مختلفة . والمنهج النقدى الذى سأتبعه فى هذه الدراسة سيبدأ بقراءة للنص توضح لنا صفاته الخاصة .

إننا سنتكلم عن المسرحية كقراء وليس كمتفرجين ؛ أى إننا سنهتم بالنص المكتوب فقط . والنص المقول هو طبعا نص أيضا ، فى وسع الناقد أن يبحث عنه . ولا شك فى أن أثر النص على القارئ يمكن أن يختلف عن أثره على المتفرج .

ومن الأشياء التى يلاحظها القارئ فى المسرحية استعمال المؤلف قطعا من نصوص مأخوذة من الأدبين العربى والغربى . وهذا شئ طبيعى عند بعض الكتاب ؛ فهو لا يتمثل فى هذه المسرحية فحسب ، بل فى كثير من المؤلفات الأدبية المكتوبة فى العالم كله . ودراسة هذه النصوص الخاصة وما تلعبه فى المسرحية من دور ستساعدنا على فهم المسرحية ، وعلى كشف العناصر المهمة فيها : الحب والزمن . وهذه الظاهرة التى تمثل نصا يشتمل على إشارات إلى نصوص أخرى ، ويرتبط ـ من ثم ـ بهذه النصوص الأخرى ، تسمى التضمين Intertextuality . هذا النوع من التحليل للنص الأدبى هو التحليل التضمينى ، ويعنى البحث فى نص أدبى يتمثل فى نص آخر . وعلى أساس هذا المنهج يشتمل النظر النقدى أولا على دراسة القطعة الأدبية المختارة ومكانها فى النص الأصلى ، وثانيا وضعها فى النص الجديد ، ومن ثم الكشف عن الرابطة بين النص القديم والنص الجديد .

المسرحية

وقبل أن نبدأ التحليل ، لنقل كلمات قليلة عن المسرحية ، فهى تقع فى ثلاثة فصول ، **الفصل الأول** يشتمل على ثلاثة مناظر ، **والفصل الثانى** على منظرين ، **والفصل الثالث** على أربعة مناظر .

والقصة تدور حول أشخاص يشتغلون فى إحدى المجلات بالقاهرة قبل عام ١٩٥٢ ، أى قبل الثورة . وهم بعد أن اتفقوا فى أثناء ميعاد تجمعهم الأسبوعى على تأسيس فرقة تمثيل ، اختار لهم الأستاذ ـ كما قال هو نفسه :

ما رأيكم فى قصة حب ؟

أتذكر أنا مثلنا فى صغرى قصة شوقى الحلوة مجنون ليلى[٦] .

هذه أول مرة يوضح لنا المؤلف فيها السبب فى اختيار عنوان المسرحية . و **«قصة شوقى الحلوة»** هى طبعا مسرحية **أحمد شوقى «مجنون ليلى»** التى كتبها الشاعر فى سنة ١٩١٦[٧] . وفى المسرحية التى جعلت فى داخل مسرحية **عبد الصبور** Play within a play ستلعب دور **ليلى** إحدى الشخصيات المسماة **ليلى** أيضا . ويسند دور المجنون إلى شاعر اسمه **سعيد** . وبالرغم من أن الأشخاص اتفقوا على تمثيل مسرحية شوقى ، لم يبدأوا بتمثيل الأدوار فى

المسرحية من أولها ، بل اختار الأستاذ بعض الأبيات من شوقى وطلب من سعيد أن يكررها ، وسنتكلم عن هذه الأبيات فيما بعد .

وفى المنظر الأول من الفصل الثانى نرى ليلى وسعيد فى غرفة سعيد وهما يتكلمان عن طفولة سعيد ؛ ليلى تحبه وتريد أن تكلل حبها معه ، ليس فقط بالزواج ، بل بالعلاقة الجنسية أيضا ، كما تقول هى نفسها :

جسمى يتمناك كما تتمنى الطينة أن تخلق
جسمى يتمناك كما تتمنى النار النار(٨)

وفى المنظر الثانى من الفصل الثانى نجد الزملاء ، سعيدا وزيادا وحسانا فى مقهى . ثم يجئ مغن ضرير ويغنى أغنية شعبية . وفى أثناء هذا المنظر يكتشف الثلاثة أن أحد زملائهم فى المجلة وهو حسام ، الذى كان فى السجن ، قد صار جاسوسا .

والفصل الثالث يدل على ختام القصة ؛ إذ يذهب **حسان** إلى بيت **حسام** حيث يجابهه ويحاول أن يقتله ، ولكن الرصاصة لا تصيبه . وفى نفس الوقت ، يدخل زياد **وسعيد** البيت ، وتخرج **ليلى** من الغرفة الداخلية وهى فى « ملابس تحتية »(٩) ويفر حسام مع **حسان وزياد** خلفه ؛ أما **سعيد** فيبقى مع ليلى ويسألها عن علاقاتها مع **حسام**.

والمنظر الثانى من الفصل الثالث يبدأ مع سعيد وليلى فى نفس الغرفة . يبدو لنا أن **سعيدا** قد نام ، وأنه كان ينادى **ليلى** فى أثناء نومه . ثم هما يكرران فى الحوار بينهما أبياتا من مسرحية **شوقى** سنتكلم عنها فيما يلى . ثم تحث **ليلى سعيدا** على النوم . وبينما هو مستلق يدخل حسام ؛ فينتبه سعيد ، ويأخذ تمثالا كان فى الغرفة وينهال به على حسام . وعندئذ **يصيح حسام** :

غافلنى المجنون

وتجيب ليلى :

مجنون مجنون مجنون(١٠)

وفى آخر المنظر نسمع بائع صحف ينادى بأن القاهرة احترقت .

والمنظر الثالث فى الفصل الثالث يظهر فيه الأستاذ فى غرفة التحرير مع بعض الزملاء حيث يقرر كل واحد منهم (إلا الأستاذ) أن يمضى فى طريقه الخاص بعيدا عن المدينة .

وفى **المنظر الرابع من الفصل الثالث** ، وهو المنظر الأخير فى المسرحية ، نجد **سعيدا** فى الحبس . ويبدأ المنظر مع الأستاذ وسعيد ، وفى آخره تدخل **ليلى** . ويحس القارئ فى هذا المنظر بأنه لم يعد **لسعيد** بعد هذه الحوادث كلها علاقة بالواقعية ؛ فعندما يحاول الأستاذ أن يتكلم معه ، يرد عليه بالتلميح إلى شعره . وعندما يسأله :

هل أرسل لك دخانا وطعاما ؟

يجيب سعيد :

لا .. فتش لى عن لعبة
كنت أراها وأنا طفل .(١١)

وحين تدخل **ليلى** تنادى باسم **سعيد** مرتين ، لكنها لم تفه بكلمة بعد ذلك . وحينما سألها **سعيد** : « **هل كنت تحبينه ؟** » لم ترد . وكانت آخر كلمات فى المسرحية هى كلمات سعيد :

أنا وقت مفقود بين الوقتين
أنا
أنا أنتظر القادم ...(١٢)

التضمين والتحليل :

كما قلنا سابقا سنتكلم أولا عن التضمين فى المسرحية وسننتقل بعد ذلك إلى عنصر مهم هو عنصر الزمن فى ليلى والمجنون . وفى وسعنا أن نقسم أمثلة التضمين فى المسرحية إلى قسمين عامين :

القسم الأول يشتمل على النصوص المأخوذة من الأدب العربى .

القسم الثانى يشتمل على نصوص من الأدب الغربى .

ونصوص **الأدب العربى لها مصدران** :

الأول هو **أحمد شوقى** ، والثانى هو الأدب الشعبى

ولا شك فى أن **أحمد شوقى** يلعب دورا مهما جدا فى مسألة الإلهام الفنى عند **عبد الصبور**(١٣) . فمعظم النصوص التضمينية مأخوذة من مسرحية شوقى التى ذكرناها : **مجنون ليلى** . وتطالعنا كلمات **شوقى** فى المناظر التالية :

١ ـ المنظر الثانى من الفصل الأول عدة مرات
٢ ـ المنظر الثانى من الفصل الثالث

فى حين تطالعنا النصوص المأخوذة من الأدب الشعبى مرتين فقط من خلال الأغنية الشعبية التى يغنيها الضرير فى **المنظر الثانى من الفصل الثانى** . لكن فضلا عن هذه القطع الأدبية العربية يستعمل المؤلف قطعا من نصوص أخرى لا نعتبرها أمثلة للتضمين ، وهى قطع تشتمل على أشياء مختلفة ؛ فمثلا فى نهاية **المنظر الأول من الفصل الأول** يقرأ زياد قطعة فى إحدى الصحف تحكى حكاية شرطى لمحت عيناه « **شابا وفتاة فى أحد المنحنيات الخافتة الضوء ؛ فترصد لهما ... وساقهما للمخفر** »

ويضيف الصحفى :

« **ونحن نحيى لرجال الأمن مروءتهم وحماستهم للخلق الطيب ؛ فالأمم بلا أخلاق لا تبقى ولا تتقدم ... بل إنا نتمنى لو خلت الأمة من داء الفرنجة الطارئ ، مثل القبعة ولبس المايوهات ....** »(١٤)

وبالرغم من أن هذا النص يبرز بوصفه نصا مأخوذا من نص آخر ؛ فسوف لا نعتبره مثلا للظاهرة التى نتكلم عنها ، لسببين :

أولا لأن هذا النص ليس نصا أدبيا حقيقيا .

ثانيا لأننا لا نقدر أن نثبت حقا أنه ليس من إبداع المؤلف نفسه . وهناك نوع آخر من النصوص التى لا نعتبرها أمثلة للتضمين الحقيقى ؛ ففى **المنظر الأول من الفصل الثانى** عندما نرى سعيدا طفلا مع أمه تكرر الأم ترنيمة لتنويم الطفل(١٥) ولكننا لا يمكن أن نهتم بأغنية الأم بوصفها مثلا للتضمين ؛ لأننا نزعم أن النص مستعمل كحوار عادى يدور بين شخصين هما الأم والولد ، وأن ليس له أهمية أخرى . ولدينا فى هذه المسرحية نوع آخر من النصوص وهو شعر سعيد .

وفى **المنظر الثانى من الفصل الثانى** مثلا ينشد سعيد قصيدة كاملة له عنوانها « **يوميات نبى مهزوم يحمل قلما ، ينتظر نبيا يحمل سيفا** »(١٦) . وفى الحقيقة ينشد **سعيد** أبياتا من شعره مرات عدة فى المسرحية . ولو كانت هذه الأبيات لشاعر حقيقى لاعتبرناها أمثلة للتضمين ؛ أى إنه لو كان لهذه الأبيات وجود أدبى خارج النص المسرحى لعددناها أمثلة للتضمين ، ولكن النص مادام من إبداع المؤلف أو شخص ما فى المسرحية ؛ فيجب على الناقد أن يعتبره كأية كلمة أخرى فى الحوار .

وبشكل عام فإن وجود الإطار الأدبى أو مجرد إيراد نص لا يكفى لتحقق التضمين . فالتضمين أساسا هو رابطة بين نصين أدبيين حقيقيين .

ولنرجع إلى أمثلة التضمين فى مسرحية عبد الصبور ؛ فهناك مثالان مأخوذان من الأدب الغربى : فى **المنظر الثانى من الفصل الأول** ينشد الأستاذ أبياتا **لبرتولت بريخت**(١٧) ، وفى بداية **المنظر الثانى من الفصل الثانى** نجد أبياتا **لإليوت**(١٨) .

لكن ما أهمية هذه النصوص كلها ؟ وما دورها فى المسرحية ؟ وماذا تقول لنا عن المسرحية نفسها ؟ كما قلنا من قبل ، ينشد الأستاذ أبيات **برتولت بريخت** فى أثناء حديث طويل :

لكن ما أحوجنا للحب
ما أحوجنا أن نسمع كلمات بريخت الطيب
« إنا حين أردنا تمهيد الأرض لينبت فيها الحب
ما اسطعنا من وطأة ميراث الماضى ...
أن نعرف حب رفيق برفيقه »(١٩)

كما يشير الأستاذ نفسه إلى الأبيات بوصفها للشاعر الألمانى **بريخت** ، ويستعملها فى أثناء الحوار لتثبيت كلامه فى الحب . لكن هذا تخمين سطحى ، ليس واضحا من النص فحسب ، بل لا يقودنا على نحو ما إلى ما وراء النص . والحقيقة أن هذه الأبيات من بريخت تمثل مرتكزا أساسيا بالنسبة إلى تطور المسرحية .

والأصل الأدبي للأبيات هو قصيدة لبريخت مسماة «إلى المولودين بـــــعـــــد» An die Nachgeborenen . ولهذا النص أهمية لا بوصفه مثلا للتضمين فحسب ، بل بوصفه مشكلة فى الترجمة كذلك ؛ فالحقيقة أن الشعر الماثل فى مسرحية عبد الصبور ليس شعر بريخت بعينه . وأيضا فإن عبد الصبور لم يدلنا على مصدره عند الشاعر الألمانى ، ولكننا نعثر على الأبيات فى قصيدة لبريخت تتكلم عن الصداقة :

Die Wir den Boden bereiten Wolten für Freundlichkeit
Konnten Selber nicht freundlich Sein

وفى نص صلاح عبد الصبور لا يقتصر الأمر على الإشارة إلى الحب ، فهناك إشارة أخرى واضحة إلى الماضى لا توجد فى النص الألمانى الأصلى كما فهمناه . وليس فى وسعنا أن نثبت حقا كيف وأين غير الشاعر العربى النص الأصلى ؛ فربما أخذ شعر بريخت من مؤلف ثان أو من ترجمة غير فيها النص الأصلى . وعلى كل حال فهذا الأمر ـ من الوجهة المنهجية ـ لا يعنينا كثيرا ؛ لأن السؤال المهم إنما يتجه إلى نتيجة تغيير الأبيات والدور الذى يلعبه هذا التغيير فى المسرحية .

وبصفة عامة يمكننا أن نميز موضوعين مهمين تدور حولهما المسرحية ، وهما الحب والزمن . وفى الحقيقة فإن النص المنسوب إلى بريخت يشير بلا شك إلى هذين العنصرين . وبالإضافة إلى ذلك فهذان الموضوعان ليسا مستقلين ، بل تتمثل بينهما علاقة ضرورية فى المسرحية . وسنبحث عن هذه العلاقة فيما يلى .

الحب فى نص بريخت واضح شأنه شأن الزمن ، إذ نقرأ :

«إنا حين أردنا تمهيد الأرض لينبت فيها الحب
ما اسطعنا من وطأة ميراث الماضى ...»

ولكن ما صورة الحب التى يرسمها لنا هذا النص الخاص ؟ فى الحقيقة هى صورة لرغبة لم تتحقق بعد ؛ إذ لم يستطع الشخص أن يعرف «حب رفيق برفيقه» . ومن الوجهة النقدية يمكننا أن نعتبر هذه الأبيات وصورتها فى المسرحية هى : الحب والزمن والعلاقة بينهما .

أما الأبيات المأخوذة من ت . س . إليوت فتطالعنا ـ كما قلنا ـ فى أول المنظر الثانى من الفصل الثانى ، حيث نرى الزملاء فى مقهى وهم يجلسون على مائدة ، و«النسوة يرحن ويجئن» (كما تقول الإشارات المسرحية) . وعندئذ ينشد سعيد : ...

النسوة يتحدثن ، يرحن ، يجئن
يذكرن مكايل أنجلو(٢١)

وهذه الأبيات من قصيدة إليوت المشهورة : «أغنية حب ج . ألفرد بروفروك» . وفى هذه القصيدة الأصلية تتكرر الأبيات المشار إليها مرتين(٢٢) . والحق أن استعمال هذه الأبيات فى مسرحية عبد الصبور يمكن أن يفهم من وجهة العمل الدرامى ؛ فنحن نقرأ فى الإشارات المسرحية أن «النسوة يرحن ويجئن» فإذا ما أنشد سعيد الأبيات من ت . س . إليوت بدا لنا هذا الإنشاد طبيعيا أى إن التحويل الذى يتم فى ضمير القارئ من الإرشادات المسرحية إلى قول سعيد يظهر سطحيا وبسيطا . ومع ذلك فإن إيراد هذا الشعر ليس عرضيا ، فمن وجهة المسرحية يمكننا أن نعتبر هذه الأبيات ـ كما اعتبرنا أبيات بريخت ـ مرآة لبعض العناصر التى تكلمنا عنها فى المسرحية .

إن أغنية بروفروك قصيدة يهتم فيها البطل بشيخوخته . ومع أنه خائف من السن والجنس فهو فى نفس الوقت عاجز عن التغيير . وسوف تتضح الزمن وعلاقته بالبطل سعيد فى «ليلى والمجنون» .

ولكن هل هذه هى الأهمية الوحيدة لأبيات إليوت ؟ الحقيقة أن هذه الأبيات ليست مهمة من حيث مصدرها الأدبى فحسب ، بل بوصفها دليلا على مسألة العلاقة بين الجنسين .

فى أثناء الحوار الذى دار بين ليلى وسعيد فى المنظر الأول من الفصل الثانى تجلى لنا بدون شك موقف الشخصين من الجنس ؛ إذ يقول سعيد :

اه . أوه ... الجنس ...
لعنتنا الأبدية
وجه الحب المقلوب
وتجيب ليلى :
لا ، بل وجه الحب المتبسم(٢٣)

وإذن فلم تكن لسعيد أية رغبة فى الجنس ؛ وبالإضافة إلى ذلك فقد يرى أن الجنس لعنة .

ولنرجع إلى شعر إليوت ؛ فبعد أن ينشده سعيد يسأله زميله حسان عن معناه ؛ فيجيب سعيد :

معناه أن القاهرة العصرية
تحشو نصف الرأس الأعلى بالحذلقة البراقة
كى تعلو من قيمة نصف الجسم الأسفل
ويضيف الزميل الآخر زياد :
معناه أيضا :
أنا لم نصبح عصريين إلى الآن
حتى فى العهر(٢٤)

وهذا التفسير يدل بلا شك على علاقة الجنس بالشعر المنشد ، على الأقل فى ضمير الشخصين . ولكنهما عندما يفسران الشعر بهذه الطريقة يخلقان هذه العلاقة فى ضمير القارئ . فبدون هذا التفسير لم يكن ليصبح للشعر معنى إلا المعنى السطحى ، وهو أن النساء يرحن ويجئن ويتكلمن عن ميكايل أنجلو . وهذا هو المعنى الذى ينتقل على الأقل إلى القارئ الذى ليس له معرفة بقصيدة إليوت . وماذا يمكننا أن نقول عن الصلة الواضحة بين هذه الأبيات ، التى تتكلم عن النساء ، والعهر؟ هل هذا هو رأى سعيد فى النساء ؟ إن هذه الابيات وتفسيرها هما بمثابة تحويل نفسانى من اهتمام الراوى فى أغنية بروفروك ، إلى اهتمام سعيد فى مسرحية عبد الصبور .

وبالإضافة إلى ذلك فإننا لو نظرنا إلى عنوانى القصيدتين لطالعتنا المعانى نفسها التى نتكلم عنها . فلنبدأ مع ت . س . إليوت .

إن عنوان القصيدة «أغنية حب ج ألفرد بروفروك» يمثل لنا فى وضوح نفس الاهتمام الذى برز فى القصيدة الأصلية ومن ثم فى المسرحية . وأما قصيدة بريخت فعنوانها يلعب دورا أيضا فى عناصر المسرحية . إن عبارة «إلى المولودين بعد» كعنوان تفضى بشكل عام إلى قصيدة سعيد التى يتكلم فيها عن نبى مهزوم ينتظر نبيا يأتى بعده .(٢٥) واهتمام الشاعر بمن يجئ بعده يحمل نفس الدلالة التى يحملها عنوان قصيدة بريخت . ومن ثم فإننا نكتشف أن نصوص الأدب الغربى المستعملة فى مسرحية عبد الصبور مهمة حتى فى عناوينها ، من حيث إنها تحقق نفس الهدف . وهى أمثلة للتضمين حين يصبح مرآة تنعكس عليها العناصر المركزية فى نص «ليلى والمجنون» .

وماذا عن النصوص العربية المستخدمة على أساس تضمينى ؟ كما قلنا سابقا فإن الينبوعين اللذين استمد منهما صلاح هما الأدب الشعبى ومسرحية شوقى «مجنون ليلى» . أما الاستمداد من الأدب الشعبى فيطالعنا فى المنظر الثانى من الفصل الثانى ؛ ونقصد بهذا الأغنية الشعبية التى يغنيها المغنى الضرير فى المقهى مرتين :

والله ان سعدى زمانى لاسكنك يامصر
وابنى لى فيكى جنينة فوق الجنينه قصر
واجيب منادى ينادى كل يوم العصر
دى مصر جنة هنية لل يسكنها
والل بى مصر كان فى الأصل حلوانى
ياليلى .. ياعينى(٢٦)

ما أهمية هذه الأغنية ؟ إنها فى الحقيقة لا تساعدنا كثيرا على فهم العناصر التى تعنينا فى هذه الدراسة ، وإن كنا لا نقول إنها لا أهمية لها من وجهة نظر أخرى ؛ إذ يبدو أن أهمية هذا المثال ترتبط بالدلالات والمشاعر الشعبية ، ويمكن أن يكون مفيدا لدى ناقد يدرس مسرحية عبد الصبور من وجهة سياسية .(٢٧) ومع أن المسرحية تتضمن بالتأكيد إشارات تساعد على شرحها سياسيا فإننا لا نهتم بهذا النوع من التحليل فى أثناء دراستنا ، فالذى يعنينا هنا هو الشرح الأدبى ، وخصوصا التحليل التضمينى .

ولكن للأغنية الشعبية أهمية أخرى لغوية . من وجهة اللغة تمثل هذه الأغنية الحالة الوحيدة لاستخدام العامية فى المسرحية كلها ؛ فهل لذلك من هدف ؟ بطبيعة الحال تحقق الأغنية مزيدا من النجاح إذا كانت بالعامية . وبالإضافة إلى ذلك يمكننا أن

نزعم أن استعمال هذا المستوى من اللغة يساعد فكرة الدلالات الشعبية التى ذكرناها فيما سبق .

أما النصوص المأخوذة من مسرحية **أحمد شوق** فهى بدون شك مفيدة جدا لفهم مسرحية عبد الصبور . وقد أشرنا مرات عدة إلى مسرحية شوق وكيف أن لتوها فى نص عبد الصبور له أهمية خاصة ، حيث يتمثل التضمين بصورة مستمرة ؛ إذ إن موضوع مسرحية عبد الصبور هو تمثيل مسرحية شوق . وحتى فى المناظر التى لا ترد فيها أبيات لشوق فإن مسرحيته تظل دائما مفهومة ضمنا فى ضمير القارئ .

وقد ذكر **أحمد شوق** للمرة الأولى فى **المنظر الأول** من **الفصل الأول** ، أى فى أول منظر للمسرحية ، حينما يقول الأستاذ :

ما رأيكم فى قصة حب
أتذكر أنا مثلنا فى صغرى قصة شوق الحلوة
مجنون ليلى(٢٨)

هذه الكلمات تدل على أثر شوق لا بوصفه مصدر إلهام فحسب ، بل بما لمسرحيته كذلك من أثر نفسانى إيجابى ، على الأقل فى ضمير الأستاذ .

ويبدأ المنظر التالى **بليلى** تلعب دورها فى المسرحية إذ تنشد :

أحق حبيب القلب أنت بجانبى
أحلم سرى أم نحن منتبهان
أبعد تراب المهد من أرض عامر
بأرض ثقيف ، نحن مغتربان(٢٩)

ومصدر هذه الأبيات هو **المنظر الثانى** من **الفصل الرابع** من مسرحية **شوق**(٣٠) هذا المنظر هو حقا مصدر كل الأبيات المأخوذة من شوق ، التى نجدها عند **صلاح عبد الصبور** . وسنبحث أهمية هذا المنظر فى مسرحية **شوق** فيما يلى .

ولنرجع الآن إلى مسرحية عبد الصبور ؛ فى نفس المنظر الذى تبدأ فيه **ليلى** فى الإنشاد يحث الأستاذ **سعيدا** على تكرير أبيات من شوق مطلعها : **«تعالى نعش ياليل ..»** . لكن ماذا يحدث عندما ينشد **سعيد** بعض هذه الأبيات ؟ . حينئذ يوقفه الأستاذ بقوله : **«لا»** . ويضيف :

هات من القلب ...
ماذا تبغى من ليلى فى هذى الكلمات
إنك تبغى منها أن تكسر قشر مخاوفها ،
تخرج منه امرأة طفلة
متسربلة بالشهوة والصمت
تتبعك إلى جزر الحب الملعون(٣١)

وبعد هذه الكلمات يبدأ **سعيد** مرة أخرى فى إنشاد أبيات **شوق** :

تعالى نعش ياليل فى ظل قفرة
من البيد لم تنقل بها قدمان
تعالى إلى واد خلى وجدول
ورنة عصفور ، وأيكة بان
تعالى إلى ذكر الصبا وجنونه
وأحلام عيش من دَدٍ وأمان
فكم قبلة ياليل فى ميعة الصبا
وقبل الهوى ليست بذات معان
أخذنا وأعطينا إذ البهم ترتعى
وإذ نحن خلف البهم مستتران
ولم نك ندرى قبل ذلك ما الهوى
ولا ما يعود النفس من خفقان
منى النفس ليلى قربى فاك من فمى
كما لف منقاريهما غردان
نذق قبلة لا يعرف البؤس بعدها
ولا السقم روحانا ولا الجسدان
فكل نعيم فى الحياة وغبطة
على شفتينا حين تلتقيان
ويخفق صدرانا خفوقا كأنما
مع القلب قلب فى الجوارح ثان(٣٢)

وهنا يبدو لنا بشكل واضح أن هدف أبيات شوق هو حث ليلى على الحب . أما نتيجة الأبيات فسنكتشفها بعد أن نقدم الأمثلة الباقية للتضمين من شوق .

ففى **المنظر الثانى** من **الفصل الثالث** عندما نلتقى بسعيد وليلى وهما بمفردهما ، يقول سعيد :

ليلى
لا أنس منظرك ، وأنت تقولين
لما كنا نجرى تجربة الأدوار
فى غرفة مكتبنا بالدار

أحق حبيب القلب أنت بجانبى
أحلم سرى أم نحن منتبهان
أحق ..
ليلى «تستأنف»
أحق حبيب القلب أنت بجانبى
أحلم سرى أم نحن منتبهان
أبعد تراب المهد من أرض عامر
بأرض ثقيف نحن مغتربان

سعيد :
حنانيك ليلى ، ما لخل وخله
من الأرض إلا حيث يجتمعان
فكل بلاد قربت منك منزلى
وكل مكان أنت فيه مكانى

ليلى :
ما لى أرى خديك بالدمع بللا
أمن فرح عيناك تبتدران

سعيد :
فداؤك ليلى الروح من شر حادث
رماك بهذا السقم والذوبان

ليلى :
تراك إذن مهزولة قيس ، حبذا
هزالى ، ومن كان الهزال كسانى
هو الفكر

سعيد :
ليلى فيمن الفكر

ليلى : فى الذى تجنى
سعيد : كفانى ما لقيت كفانى

ليلى : أأدركت أن السهم ياقيس واحد
وأنا كلينا للهوى غرضان(٣٣)

وأول شئ نلاحظه هو أن المؤلف عند استعماله أبياتا من شوق يشير إليها بشكل واضح . وهذا يعنى أنه لا يترك لنا أى سبيل إلى سوء الفهم .

وبشكل ثانوى نلاحظ فى معظم الشعر أن القافية المختارة هى القافية **«النونية»** . وقد لاحظت عند قراءتى لشعر صلاح أنه كان يستعمل حرف النون كثيرا فى قصائده . وسألته ذات مرة عن هذا فأقر لى بأن النون أعجبته كثيرا ، لا لأنها ـ كما قال نفسه ـ **«مفتوحة»** ، ولكن لأنها أيضا تدل **على عمق الإحساس** . فوجود النون إذن فى الشعر المختار من شوق ليس عرضيا ؛ لأن عبد الصبور قطع الحوار من شوق بعد كلمة **«غرضان»** . ولو أننا تابعنا بقية حوار **ليلى** فى **«مجنون ليلى»** ، لـلاحظنا أن **شوق** قد غير القافية بعد ذلك من النون إلى الميم .

ولكن لماذا اختار عبد الصبور هذه الأبيات حقا ، وما دورها الأصلى عند **شوق** ؟ هذه الأبيات حوار يدور بين **ليلى وقيس** (المجنون) ، حيث تعلن **ليلى** إلى **قيس** أنها عاجزة عن حبه لأن لها زوجا هو **«ورد»** . وعلى كل حال فإن هذا المنظر يمثل لنا صورة مدمرة للحب . ومعنى هذا أنه بالنسبة إلى عنصر الحب تبرز أمامنا الصورة نفسها ، التى شاهدناها عندما تكلمنا عن التضمين من **بريخت وإليوت** .

وماذا عن مسألة الزمن ؟ ذكرنا من قبل أن هناك عنصرين من العناصر المركزية فى المسرحية هما : **الحب والزمن** . أما الحب فهو ـ كما شاهدنا ـ لم يكن حبا سعيدا ، بل محبطا .

وأما فيما يتعلق بالزمن فيمكننا أن نعتبر النصوص المأخوذة من **شوق** وليلى دليلا مهما وهاديا إلى هذا العنصر . والحق أن هذه النصوص تفتح لنا أبواب فكرة الزمن من جهات عدة . **أولا** هناك بطبيعة الحال زمن مسرحية عبد الصبور ، أعنى الزمن المسرحى للمسرحية نفسها ؛ وهو ـ كما يقول لنا المؤلف ـ قبل عام ١٩٥٢ (أى قبل الثورة) .

وبالإضافة إلى ذلك هناك أيضا الزمن التاريخي **لأحمد شوق** الذى يبزغ فى وعينا كل مرة تنشد فيها أبيات من مسرحيته ، فزمن شوق التاريخي إذن حاضر ؛ لأنه حينما تورد أبيات شوق بشكل واضح تصبح مسرحيته أثرا ثقافيا . ومسرحية **شوق** هى أولا مسرحية فى داخل مسرحية عبد الصبور . والوهم المطلوب منا أن نتقبله يعنى أن مسرحية عبد الصبور تمثل الواقعية ، فى حين لا ينطبق هذا الوهم على مسرحية **شوق** . ومن ثم فإننا ندرك الإشارة إلى العمل الأدبى ومؤلفه ، ومن خلاله يتولد لدينا الإحساس بهذا الزمن . لكن أهمية شوق بالنسبة إلى فكرة الزمن أكبر من ذلك ؛ فنى وسعنا أن نثبت ــ بدون شك ــ أن موضوع المسرحية الشوقية برمته إنما يعمل بوصفه رابطة تأخذنا إلى عالم **ليلى والمجنون** الأصلى .

ولكن ما نتيجة الأزمنة المختلفة التى تواجهنا فى هذه المسرحية ؟ وعم تدل ؟ لما بدأت الأدوار «الشوقية» فى مسرحية عبد الصبور طلب الأستاذ من **سعيد** أن يلعب دور المجنون ، ولكن سعيدا رفض فى البداية ؛ إذ قال :

لا .. لا .. أنا لا أصلح للدور[34]

فماذا حدث فى المسرحية ؟. الواقع أننا فى نهاية المسرحية نرى أن دور المجنون وحقيقة الشخص «**سعيد**» **قد تشابكتا** . **وهذا** معناه أن **الشخص** / الممثل سعيدا قد اندمج فى شخصية المجنون / قيس . وفى **المنظر الثانى من الفصل الثالث** نرى **سعيدا وليلى** وهما ينشدان الأبيات من **شوق** . وفى هذه الأبيات تخاطب ليلى سعيدا وتناديه بـ «**قيس**» ــ اسم المجنون الأصلى . وهما عندئذ يظهران فى إطار مسرحية **شوق** . ولكن ــ كما أثبتنا من تحليل النصوص الأخرى ــ يكون لأى نص متضمن فى المسرحية أهمية غير أهمية النص الأصلى . وإذن **فظهور** الاسم «**قيس**» فى هذا المنظر يدل على خلط بين دورين لسعيد : دوره من حيث هو **سعيد** الشخص ، ودوره بوصفه المجنون .

ونحن نلاحظ هذا الخلط فى نفس المنظر مرة أخرى عندما ينهال سعيد بالتمثال على **حسام** الذى يقول : «**غافلنى المجنون**» فحينئذ تعقب **ليلى** وهى تخاطب **سعيدا** : «**مجنون .. مجنون .. مجنون**» . وعندئذ يتحتم علينا ــ **بلا شك** ــ أن نشرح هذه الكلمات بوصفها دليلا على أن سعيدا قد صار حقا مجنونا وأن الدور «الشوقى» قد صار جزءا متمما لشخصية **سعيد الحقيقية** .

وهناك جانب آخر للنظر فى **فكرة الزمن** ، يرتبط **بالتضمين** . فعندما تكلمنا عن **هدف** أبيات شوق فى المسرحية ذكرنا أن الأستاذ قال **لسعيد** إنه يبغى من **ليلى** أن تخرج من خوفها كامرأة طفلة . لكن التحليل يكشف لنا أن **سعيدا** هو الذى يخرج فى نهاية المسرحية حاملا روح طفل ، وكيف أن الطفل فيه كان يبرز شيئا فشيئا من خلال المسرحية . فنى **المنظر الأول** من **الفصل الثانى يظهر سعيد** مع أمه ، وهو فى **المنظر الرابع** من **الفصل الثالث يطلب** من الأستاذ أن يفتش له عن لعبة كان يراها وهو **طفل**[36] ، بالإضافة إلى أن حساما فى **المنظر الثانى** من الفصل الثالث يشير إليه بوصفه طفلا .[37] **ولعل المثل الأهم** على هذه الظاهرة هو الكلمات التى راح **سعيد** فى نهاية **المنظر الأول** من **الفصل الثالث** ينادى بها **ليلى** قائلا :

ليلى .. ليلى .. أمى

وإذن فقد انتهى بنا تحليل التضمين الذى استخدمه عبد الصبور من النصوص العربية إلى العنصرين اللذين كانا موضوع النظر .

ولكن تبرز عبقرية المسرحية (ومن ثم عبقرية **صلاح عبد الصبور**) فى استعمال النصوص الغربية والنصوص العربية بطريقة تنعكس على المسرحية برمتها . وقد أجاز لنا تفسير هذا الانعكاس ، وأثبت لنا ــ فى نفس الوقت ــ أنه كانت **لصلاح عبد الصبور** معرفة عميقة جدا ، لا بالأدب العربى فحسب ، بل بالأدب الغربى أيضا ، وأن مسرحية «**ليلى والمجنون**» هى بحق عمل أدبى فائق .

إن «**ليلى والمجنون**» تعد ــ **بلا شك** ــ من أهم نصوص الأدب العربى المعاصر .

هوامش :

(١) صلاح عبد الصبور . مأساة الحلاج . فى ديوان صلاح عبد الصبور (بيروت : دار العودة ، ١٩٧٢) .

(٢) صلاح عبد الصبور . مسافر ليل (بيروت : دار العودة ، ١٩٦٩) .

(٣) صلاح عبد الصبور . الأميرة تنتظر (بيروت : دار العودة ، بدون تاريخ) .

(٤) صلاح عبد الصبور ، ليلى والمجنون (بيروت : دار الشروق ، ١٩٨١) . هذه هى الطبعة التى استعملناها فى دراستنا .

(٥) صلاح عبد الصبور . بعد أن يموت الملك (بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ١٩٧٣) .

(٦) عبد الصبور . ليلى والمجنون . ص ٢٢ .

(٧) أحمد شوق . مجنون ليلى (القاهرة : المكتبة التجارية الكبرى . بدون تاريخ) . انظر أيضا :

(٨) عبد الصبور . ليلى والمجنون . ص ٦٤ .

(٩) نفسه ص ٩٥ .

(١٠) نفسه ص ١٠٨ .

(١١) نفسه ص ١٢٥ .

(١٢) نفسه ص ١٢٧ .

(١٣) أثر أحمد شوق فى صلاح عبد الصبور يستحق فى الحقيقة دراسة كاملة .

(١٤) عبد الصبور ، ليلى والمجنون ، ص ٢٥ .

(١٥) نفسه ص ٥٨ ــ ٥٩ .

(١٦) نفسه ، ص ٧٢ ــ ٧٧ .

(١٧) نفسه ، ص ٣١ .

(١٨) نفسه ص ٦٩ .

(١٩) نفسه ص ٣١ .

(٢٠) برتولت برخت : «
فى

(٢١) عبد الصبور . ليلى والمجنون . ص ٦٩ .

(٢٢) ت . س . إليوت . «
» فى

(٢٣) عبد الصبور . ليلى والمجنون . ص ٦٤ .

(٢٤) نفسه ص ٦٩ .

(٢٥) نفسه . ص ٧٢ ــ ٧٧ .

(٢٦) نفسه ص ٧١ . ٧٨ ــ ٧٩ .

(٢٧) انظر مثلا دراسة خليل سمعان لمسرحية عبد الصبور «مأساة الحلاج» .

(٢٨) عبد الصبور ، ليلى والمجنون ، ص ٢٢ .

(٢٩) نفسه ، ص ٢٩ .

(٣٠) نفسه ، ص ١٠٣ .

(٣١) نفسه ، ص ٣٢ ــ ٣٣ .

(٣٢) نفسه . ص ٣٣ ــ ٣٤ . وشوق ، مجنون ليلى . ص ١٠٤ ــ ١٠٥ .

(٣٣) عبد الصبور ، ليلى والمجنون . ص ١٠٤ ــ ١٠٦ . وشوق . مجنون ليلى . ص ١٠٣ . كلمة «غرضان» عند عبد الصبور هى «هدفان» فى الطبعة التى استعملناها لمسرحية شوق . لكن الفرق ليس مهما للتحليل .

(٣٤) عبد الصبور ، ليلى والمجنون ، ص ٢٣ .

(٣٥) نفسه . ص ٥٧ ــ ٦٢ .

(٣٦) نفسه . ص ١٢٥ .

(٣٧) نفسه . ص ١٠٧ ــ ١٠٨ .

(٣٨) نفسه . ص ٩٨ .

مكان لمسرحة الكآبة

أدونيس


موت صلاح عبد الصبور فاجعة: لي شخصيا، وللشعر - أعني لنا جميعا.
وكنت قد كتبت كلمة سريعة مشتتة إملاءات وقتية، أرسلها إليكم طيّا. آسف كثيرا، يحزنني أن لا أستطيع المشاركة ببحث أو قصيدة، فلست أجد في ظروفي الراهنة، فسحة تمكنني من ذلك. ولعل الكلمة طريفة أن تكون رمزا أو تذكارا، فتجد طريقها إلى النشر، كمستودع بسيطة وتحية متواضعة. فإن أغيب عن مثل هذه المشاركة أمر يضاعف أسفي.
شكرا كبيرا،

صلاح عبد الصبور وأنا من جيل واحد بل من عمر واحد تقريبا. ليس بيننا كتابة أو سياسة، أى شئ مشترك، لكن كل شئ، مع ذلك، يؤالف بيننا. فى لحظة الشعر، خصوصا لحظة الموت ـ ذلك الشعر الآخر ـ يتمزق حجاب المعاصرة، حجاب الخصومة والتنافس، لا نعود نقوّم الشاعر بتشكيلاته الفنية أو تجزؤاته المرحلية، وإنما نقوّمه بمشروعه كاملا، بالطموح الذى يحركه، والرؤيا التى يصدر عنها، والأفق الذى يفتحه، والمعنى الذى يؤسسه.

فى هذا المشروع الذى هو، أساسا، سؤال يطرحه الشاعر على العالم، يتلاقى الشعراء الخلاقون، فيؤلفون، على تباينهم، بستانا واحدا، يتباعدون فيه متجاورين، ويختلفون مؤتلفين.

الأشياء ـ مادية أو غير مادية ـ هى التى تملى لغتها، أو لنقل: أن تكون اللغة فى مستوى الأرض ونبض الحياة اليومية ـ ذلك هو الباب الذى دخل منه صلاح عبد الصبور إلى الشعر، وأخذ يوشوش الأشياء، أو ينابذها فيما يحتضنها، من أجل أن يترك لها أن تفصح هى عن نفسها، لكن بلسانه. أولية الشئ على اللغة تعنى هنا أولية المكان. الزمن هو النهر العابر، إن لم نقل الريح، والمكان هو السرير الباقى. فى هذا ما يجعلنى أميل إلى أن أصف شعره بأنه مكان لمسرحة الكآبة؛ مكان شفافة وكدورة فى آن؛ ذلك أنه مكان اصطراع، لامكان هباء. وفى الهوامش المصادفات: زهرة هنا أكثر انحناء على الغبار، وزهرة هناك أكثر حنينا إلى الماء.

وهذا الطمى التاريخى ـ طمى الانسحاق، والصبر النبيل، والغبطة التى لا تكاد تتميز عن الفجيعة، أو الفجيعة التى لا تكاد تتميز عن الغبطة، والجسد الذى ينتظر بحكمة الدهر أن يتحول إلى رقيم فى المملكة الهيروغليفية، مملكة السر، كأنه بردىّ منذور للرقم ـ أقول: لا نجد فى جيلنا الشعرى من حضن هذا الطمى العريق الأخاذ، وسافر فى أغواره، واستنطقه، كما فعل صلاح عبد الصبور، دون ادعاء، دون هرج، دون انتفاخ، كأنه هو نفسه نخلة، أو نافذة، أو زهرة، أو موجة من الضوء.

كانت بيننا صداقة صامتة غالبا، وتلق عليها البرودة أحيانا شهوة المنافسة فى هذه الحياة الدنيا. هل نحتاج دائما إلى الموت لكى يوثق الصداقة، ولكى يبقيها حارة كأنها لا تفارق المهد الذى نشأت فيه؟ بل كأن الموت الذى يجتاح الحياة هو نفسه الذى يعلمنا أن نحب الحياة، وأن نحب الإنسان والشعر.

سلاما لصلاح عبد الصبور، أخا وصديقا فى الشعر.

البياتي يتحدث عن رحلة صلاح عبد الصبور إلى أصقاع النور

«أنا شاعر
ولكن لى بظهر السوق أصحاب أخلاء
وأسمر بيهم بالليل أسقيهم ويسقونى
تطول بنا أحاديث الندامى حين يلقونى
على أنى سأرجع فى ظلام الليل حين يفض سامركم
وحين يغور نجم الشرق فى بيت السما الأزرق
إلى بيتى
لأرقد فى سماواتى
وحيدا .. فى سماواتى
وأحلم بالرجوع إليكم طلقا وممتلئا
بأنغامى وأبياتى .
... ...
أجافيكم لأعرفكم»

دائما يجمعنا ليل أسبانيا ، وبعد أن كنا نتجول فى ساحات القاهرة وشوارعها . أصبحنا نتجول بين الأسماء . أسماء المقاهى والمنتديات . وأسماء الأصدقاء . ويجمعنا ليل الغربة من جديد مع الشاعر عبد الوهاب البياتى ، فى أحد شوارع مدريد . دائما ما يجمعنا الليل ، ربما كنا نحب المكان لأنه يشبه أحب الأماكن إلينا فى القاهرة . وتستمر اللقاءات وتستمر الأحاديث . والبياتى مازال يعيش مع الذكريات .. الأصدقاء .. الشوارع .. الأحاديث . دائم السؤال فى كل لقاء عن آخر أخبار القاهرة والأصدقاء . إلى أن جاء يوم ليله ثقيل ، فقد رحل الصديق والشاعر ورفيق رحلة النور . رحل صلاح عبد الصبور فى طريقه إلى أصقاع جديدة للنور . بحثا عن سماواته وحيدا . حالما بالرجوع إلينا طلقا وممتلئا . ووقع الخبر على الشاعر عبد الوهاب البياتى كالصاعقة . لم يصدق . كما لم يصدق أحد هنا . ولكن للغربة والحنين للوطن طعم آخر . ويدور الحوار . ولكن ليس ككل الليالى الأخرى . دار الحوار حول صلاح عبد الصبور . الصديق . الإنسان . الشاعر . رفيق الطريق إلى أصقاع النور .

بدأ الحديث عفويا . ولم يكن أى منا يتخيل أن هذا الحديث العفوى قد يتحول إلى ذكرى تسجل . ولكن الظرف الذى عشناه حوله إلى حديث حول حياة البياتى نفسه وذكرياته فى القاهرة . وكان صلاح عبد الصبور نقطة مضيئة دائما فى علاقة البياتى بالقاهرة . وبعد أن أفاق قليلا . تذكر بعض أشعار صلاح وقال لى :

حوار
طلعت شاهين

– أول مرة تعرفت فيها على صلاح عبد الصبور شخصيا كانت بعد العدوان الثلاثى على مصر . عندما أقامت رابطة الأدب الحديث حفل تكريم لى بمناسبة زيارتى للقاهرة . وفى هذا الحفل حضر معظم شعراء مصر الشباب . وألقوا فيه قصائد لتكريمى . وكان منهم **حجازى** . **وصلاح جاهين** . **وكمال عمار** . **والراحلان نجيب سرور وفوزى العنتيل** . كما كان هناك أيضا **كمال نشأت** . **وبدر نشأت** . **وإبراهيم شعراوى** . وكانت هناك خصومات أدبية تنعكس آثارها على مجلة العالم العربى التى كان يكتب فيها الشاعر إبراهيم شعراوى . فحدثت مشادة بين صلاح عبد الصبور وإبراهيم شعراوى لتسوية بعض الخصومات الأدبية الشعرية غير المتكافئة . منذ ذلك الوقت أصبح صلاح صديقا لى . وكنا نلتقى بين حين وآخر فى جروبى ومقهى على بابا . حيث كان يجلس هناك دائما **عبد الرحمن الشرقاوى وحسن فؤاد وسلامة موسى** . وكنت أزور صلاح بين حين وآخر فى روز اليوسف . وكنا نقرأ قصائدنا معا . بعد ذلك بقليل غادرت القاهرة ولم أعد إليها إلا فى عام ١٩٦٤ . فعدنا إلى استئناف مشوارنا الطويل . كنا نلتقى فى الأهرام بمكتب الدكتور

لويس عوض . وفى لاباس وأحيانا فى فندق سميراميس أو هيلتون . وكانت العلاقات وطيدة . حيث كنا نتناقش عن بعض الكتب والمجموعات الشعرية والأفلام التى نشاهدها . وفى هذه المرحلة جاء إلى القاهرة الشاعر الأمريكى الكبير «**روبرت لويل**» الذى يعده النقاد ثالث أكبر شعراء أمريكا بعد : **ت . إس . إليوت وأودن** . وبمناسبة وجوده أقام الدكتور لويس له دعوة فى هيلتون دعانى إليها ، وحضرها حجازى وصلاح ، وتعرفنا على الشاعر ـ وكان قد سبق أن قرأنا له بعض القصائد ، وتعرفنا عليه من خلال أشعاره ـ فكانت فرصة مواتية أتاحها لنا الدكتور **لويس عوض** . وكذلك تعرفنا بمكتبه بالأهرام على كثير من الشخصيات الثقافية العربية والأجنبية . أذكر منهم المستشرق الكبير **جاك بيرك** . وكنت ألتقى دائما بصلاح فى مكتبه بالأهرام ، حيث كان يعمل محررا أدبيا بالقسم الثقافى بالأهرام ، أو فى بيته ، أو فى بيت حجازى أو الدكتور لويس عوض . وكنا نتحاور ، وكان الدكتور لويس يبدى كثيرا من الملاحظات حول الشعر العربى بشكل عام ، وحول شعرنا بشكل خاص . وظلت علاقتى بصلاح مستمرة إلى عودتى إلى الوطن عام **١٩٧٢** . وكان آخر لقائى به فى مهرجان المتنبى الذى عقد فى بغداد ، حيث كان قادما من الهند التى كان يعمل فيها مستشارا . وكان هذا اللقاء الأخير حميما بينى وبينه ، وبين الأستاذ **فاروق خورشيد** الذى كان هو أيضا فى زيارة لبغداد . وفى لقائنا هذا استعدنا ذكرياتنا المشتركة بالجمعية الأدبية المصرية بالقاهرة ، التى كانت تجمعنا بأصدقاء مشتركين ، **كالدكتور عز الدين إسماعيل** . كانت لقاءاتنا تتميز بالصراحة التامة ؛ فقد كان يحمل معه إلى القاهرة حزن الريف المصرى ، وتخوفا إنسانيا ، وخوفه من المدينة ومذلاتها ، ليقيم توازنا بين شخصيتيه ، إنسانا وشاعرا . كان واحدا من الأدباء القلائل الذين يلتقى فى بيوتهم كثير من الأدباء العرب والمصريين حتى لو كانت بينهم خصومة . وكان مثالا للكرم ، وكثيرا ما كان يهتم بدعوة الأدباء العرب الذين يزورون القاهرة ؛ فقد كان يدعوهم إلى بيته أو إلى المنتديات الأدبية ، وكان دائب المتابعة والاهتمام لكل ما ينشر فى العالم العربى والعالم كله . وأذكر أن من مشاريعه الأدبية التى حدثنى عنها ، مشروع ترجمة أشعار الكاتب اليونانى كازانتزاكس الكاملة إلى اللغة العربية . وكان دائما يحمل معه مجموعته الشعرية . ولا أدرى هل ترجم هذه الأشعار أم لا ، وربما ترك بين أوراقه بعض ترجماته لهذه الأشعار[1] . كما أنه اهتم فى السنوات الأخيرة من حياته بأشعار الشعراء الشرقيين ، وبشكل خاص شعراء الهند وأندونيسيا ، وفى أثناء زيارته لمهرجان المتنبى ، أذكر أننا تحدثنا بشكل تفصيلى عن الشاعر الهندى العظيم أسد الله غالب ، الذى كتب عنه أستاذنا الكبير يحيى حقى وترجم بعض أشعاره ونشرها ضمن أحد كتبه .. ومن المصادفات الغريبة أننا كنا نقتنى نفس المجموعة الشعرية لهذا الشاعر ، وهى المجموعة المترجمة إلى اللغة الإنجليزية ، التى نشرتها جامعة برنستن الأمريكية ، وكانت الترجمة الإنجليزية منشورة إلى جانب النص الأصلى باللغة (الأوردية) ، وهى لغة الشاعر ، والترجمة الإنجليزية لم تكن واحدة بل ثلاث ترجمات لكل قصيدة ، واحدة منها بقلم أحد الشعراء الهنود ، والثانية نثرية بقلم شاعر أمريكى ، والثالثة شعرية بقلم شاعر أمريكى أيضا . وقد تحدثنا عن أمانة ودقة هذه الترجمة المثالية ، وكنا نطمح لشعرنا العربى أن يترجم بنفس هذا المستوى .

• ما مفهوم الصداقة عند صلاح عبد الصبور من خلال هذه العلاقة الطويلة به ؟

ـ كان صلاح من أكثر الشعراء العرب تمسكا بالخلق فى مفهومه الاجتماعى ، أى أن صداقته لم تكن تتأثر بالرياح والأعاصير التى كانت تهب عليها ، بل كان يحاول أن يحتفظ بأوهى خيط للصداقة . لذلك كان له خلق أصيل ، ينحدر من أعماق التراث الحضارى العربى ، أى أنه كان شريفا فى صداقته وعداوته ، إن صح تسميتها بالعداوة . والإنسان لا يملك إزاءه إلا أن يحبه ، حتى لو حاول أن يكون عكس ذلك . ولعل هذا المفهوم للصداقة عند صلاح عبد الصبور من أرق وأعرق المفاهيم الحضارية فى رأيى .

• فى أحيان كثيرة يبدو صلاح عبد الصبور هادئا ومبتسما على الرغم من الأحاديث العاصفة التى تدور حوله ، بل يشارك فيها بنفس الهدوء ، ويبدو كما لو كان الأمر لا يعنيه .

ـ هذا شئ يبدو دائما على وجه صلاح الظاهر . وأذكر أننى فى أثناء هزيمة حزيران ٦٧ التقيت بصلاح وبعض الأدباء المصريين والعرب . وكانت الهزيمة قد وقعت عليهم وقع الصاعقة ، وكنت الوحيد بينهم فى احتفاظى بأعصابى ، لأننى كنت أرى علائم الهزيمة قبل أن ننهزم ، وإن لم أفصح عن ذلك فى شعرى بشكل مباشر . وأعتقد أن بعض التغييرات كانت قد طرأت على صلاح فى تفكيره وشخصيته بعد الهزيمة ، وظهر أثرها فى كتاباته . وتلك هى طبيعة صلاح ، حيث إن كثيرا من التطورات والتغييرات لا تظهر على سلوكه بقدر ما تظهر فى كتاباته ؛ فقد ظل ذلك الريفى المتواضع ، الذى يخفى تحت قناعه كثيرا من الأوجاع والتوجسات والتوقعات .

• دائما توجد بعض المداعبات الصغيرة بين الأدباء وبخاصة من تربط بينهم صداقة قوية ؛ فهل حدث هذا بين صلاح عبد الصبور والبياتى ؟

ـ لا .. ولكننى أعتقد أن الشعر من أشق المهن ؛ ولهذا فإن محاولة الجمع بين الشاعر والموظف تثقل كاهل أى إنسان ، بخاصة إذا ما أراد أن يجتاز أبوابها الطويلة . وكنت قد وجهت مرارا وتكرارا نقدا إلى صلاح ، كان لا يتعلق بشعره بقدر ما يتعلق بتمسكه بالوظيفة . وكان صلاح عبد الصبور ذكيا ، يدرك أبعاد اللعبة ، ويدرك ما كنت أقوله له ، ولكنه كان يقف عاجزا أحيانا أمام معادلة الحياة الصعبة . ولكن كتاباته ، التى كانت تعبر عن ضميره الحى المتوقد ، كانت تفصح عن صحة ما أقول ، وقد قرأت له على سبيل المثال لا الحصر قبل ثلاث سنوات على ما أتذكر مقابلة قال فيها بالحرف الواحد :

«إن إحساس المثقف الحقيقى بكرامته يفوق تصور الكثيرين . لذلك فالبيروقراطية تحاصر الصفوة وتعزلها عن الفاعلية . وهكذا نجد أن هناك صراعا ضاريا : البيروقراطية تريد أن تفرض الموت على المفكر والشاعر ، لكنها لا تستطيع ؛ ولذلك فهى تحاول أن تخدع المفكر . إنها تقول له : أنا معجبة بأفكارك ومشاعرك ، وتحاول بذلك استغلال المفكر ، فيتحول إلى كلب حراسة للمصالح البيروقراطية»

وربما كان حديث صلاح عبد الصبور الذى نقلته لك هو ما يجعلنى أشعر أننى فى نقدى له كنت على حق ، ولكنه لما كان يدرك أبعاد اللعبة ـ كما قلت من قبل ـ فقد ظل يدور فيها إلى أن قضت عليه إحدى صراعاتها ؛ فما أصعب على الشاعر أن يتعامل مع البيروقراطية .

• كيف بدأت علاقة عبد الوهاب البياتى بشعر صلاح عبد الصبور ؟

ـ كان ذلك لأول مرة بعد أن قرأت قصائده التى بدأ بنشرها فى مجلة الثقافة فى بداية الخمسينيات . وكان بجانبه فى ذلك الوقت **الدكتور عز الدين إسماعيل والدكتور أحمد كمال زكى وفاروق خورشيد** وسواهم ممن كانوا يكتبون ويحررون فى هذه المجلة . وقد لفتت نظرى هذه القصائد ، وكان بعضها بالشكل العمودى وقد ضمت هذه القصائد مجموعته الأولى **«الناس فى بلادى»** . هذه المجموعة التى اعتبرها بجانب **«أحلام الفارس القديم»** و**«مأساة الحلاج»** ، أعمال صلاح عبد الصبور الشعرية ، هذه الكتب الشعرية الثلاثة تمثل مراحل كبرى فى تطور شعره وتطور أداته الفنية . وأذكر ـ فيما أذكر ـ أننى عندما كنت قد كتبت قصيدتى **«عذاب الحلاج»** ، ونشرتها ، كان صلاح قد شرع فى التو كتابة مسرحيته الشعرية «مأساة الحلاج» ، وقد تبادلنا بعض المصادر القديمة والحديثة التى تتعلق بالحلاج وشعره وأخباره .

• عندما بدأ التيار التجديدى فى الشعر العربى على يدى البياتى والسياب ونازك ، كان صلاح عبد الصبور يخطو تقريبا نفس الخطوات فى مصر فهل تعتبر صلاح عبد الصبور جزءا من هذه الحركة التجديدية التى شاركت أنت فيها بنصيب كبير؟

(١) هذه الأشعار وغيرها من القصائد التى ترجمها الفقيد ـ وهى كثيرة ـ ستجد طريقها الى القارئ عما قريب (التحرير)

ـ عندما بدأنا ، السياب ونازك وأنا ، كانت محاولتنا التجديدية تعتمد أول ما تعتمد على الشعر العربى القديم والحديث ، وبشكل خاص مرحلة «أبولو» والشابى وعلى محمود طه وإبراهيم ناجى وإلياس أبو شبكة وغيرهم ، بجانب اطلاعنا على الأدب والشعر الأوربى مترجما أو مكتوبا بلغته الأصلية . ثم إن هذه الروافد لم تلبث أن امتدت فشملت الوطن العربى . أى أن رواد الشعر العربى المعاصر لم يظهروا فى مرحلة واحدة ، بل ظهروا فى مراحل متعاقبة . ولكن هذه المراحل لم تلبث (نقديا) أن انضم بعضها إلى بعض كما تنضم الموجة إلى أختها . ولا أريد فى هذه العجالة أن أعزو حركة التجديد إلى شاعر واحد أو إلى قطر عربى معين ؛ لأننى أعتقد أن التجديد الحقيقى يقوم به شعب يتحرك بأسره ، وثقافة تولد بأسرها . وما الشعراء إلا مرآة لهذه الولادة الحية . وكان صلاح عبد الصبور أحد فرسان هذا التجديد . وقد أسهم هو والشاعر أحمد عبد المعطى حجازى ـ بعده بقليل ـ وسواهما اسهامة لا يستهان بها فى تجديد الشعر العربى ، لا فى مصر وحدها بل فى الوطن العربى كله .

بعد هذه الرحلة الطويلة التى سار فيها صلاح عبد الصبور على درب الشعر الصعب ، ما رأى البياتى فى هذه الرحلة شعريا ، أى ما رأى البياتى فى إنجاز صلاح عبد الصبور الشعرى ؟

ـ إن صلاح عبد الصبور لم يمت ، بل رحل ، والرحيل يعنى أنه قد تخطى الزمان والمكان لكى يولد من جديد فى زمان ومكان آخرين ، ويبدأ مهمته الشعرية ثانية . ولهذا فأنا أجده حاضرا حضورا قويا ولا أشعر بأنه قد رحل عنا ، لأن الرحيل بمعناه العادى يعنى الموت النهائى . وولادة الشاعر الحقيقى تبدأ بعد موته ؛ لأن غبار المحبين والأعداء يتساقط ، ولا يبقى إلا الشاعر وحده فى الحومة ، وبقاؤه فى الحومة وحده يعنى ولادته من جديد ؛ ذلك لأن الأصدقاء والأعداء قد يخلعون أحيانا هالة على هذا الشاعر أو ذاك فى حياته ، يصبح من الصعوبة اختراقها عن طريق النقد ، ولهذا فإن الشعر الحقيقى والنقد الحقيقى ، يبدآن بعد رحيل الشاعر . وصلاح عبد الصبور من الذين سيبقون ، وسيبقى النقد الأدبى يتابعه فى رحلته الغامضة الطويلة .

• **أذكر أننى كثيرا ما قرأت وسمعت فى المناقشات عن تأثر صلاح عبد الصبور بكتابات ت . إس . إليوت . وقد ثار جدل كثير حول هذه المسألة . بل إن بعضهم اتهمه أحيانا بسرقة أو صياغة أشعار إليوت ، فما رأى البياتى كشاعر فى هذه المسألة ؟**

ـ اعتقد ان الشعر العربى حقق إنجازات رائعة ؛ وأنا ضد عقدة الخواجات ، وضد الذين يحاولون أن ينسبوا أية عبقرية أو أى إنجاز ثقافى عربى إلى أوربا ، والمبالغة فى حكاية تأثر صلاح عبد الصبور بإليوت أرفضها رفضا كاملا . ولو أردنا أن نتبع نفس هذا الأسلوب لقلنا مثلا عن الكوميديا الإلهية لدانتى إن عبقرية دانتى ليست هى التى صنعتها وإنما جاءت من اطلاعه على قصة الإسراء والمعراج وكتابات ابن عربى ، وإن مجنون إلزا لأراجون مستمدة من الشعر العربى ؛ وهكذا الأمر . وأعتقد أن الشعراء أشبه بموجات البحر ، حيث تضفر كل موجة شعر أختها ؛ وهكذا الأمر . أما المبالغة والتهويل بالتأثير والتأثر فتلك حكاية مملة . فمثلا هناك تشابه بين سيرة حياة الحلاج ومصيره الفاجع وبطل «جريمة قتل فى الكاتدرائية» لإليوت . هذا التشابه يكاد يكون متقاربا ؛ فلماذا لا نقول إن إليوت قد تأثر بسيرة حياة الحلاج ؟

• **هل مازلت عند هذا الرأى على الرغم من أنك فى هذه الأيام تقرأ كتاب الدكتور صلاح فضل عن تأثير قصة الإسراء والمعراج فى كوميديا دانتى ؟**

ـ ما قدمه الدكتور صلاح فضل ـ وهو كتاب عظيم ـ يدل على أن دانتى قد نقل نقلا حرفيا بعض مشاهد كتابه فى الكوميديا من قصة الإسراء والمعراج ، وإن كان هذا لا يعنى أن دانتى مجرد من العبقرية . لقد تأثر بالكتابات الإسلامية ، وهدته عبقريته إلى عمل عظيم هو الكوميديا الإلهية . ولكن عندما نمسك كلمة أو جملة تتشابه مع كلمة أو جملة لشاعر آخر ، فليس هذا معناه أن الشاعر قد تأثر أو نقل ، وإلا فماذا نقول عن قصة «أوديب» التى تعاقب على كتابتها كتاب فى مختلف العصور ، والتى هى بحد ذاتها تكاد أن تكون نقلا لحياة «إخناتون» ؟ وإليوت نفسه قد تأثر بثقافات الشرق ، وبشكل خاص الثقافات الهندية والصينية ، وكذلك الثقافة الإغريقية والرومانية وغيرها . لكن هذا التأثر لا يعنى أنه قد نقل هذه الثقافات وإن كان قد اقتبس أحيانا وأشار إلى هذا الاقتباس أو لم يشر . لماذا يعتبر إليوت هو العبقرى وصلاح عبد الصبور مجردا من كل شئ ؟ فإذا اعتبر الغرب ونقاده أن إليوت كان شاعرا عظيما فنحن أيضا نعتبر صلاح عبد الصبور شاعرا عظيما . إن حكاية التأثير والتأثر هذه جاءت إلينا على أيدى بعض أساتذتنا الذين درسوا فى أوربا وهم يحاولون التأكيد على هذه الظاهرة ، ظاهرة التأثير فى الأدب العربى . وهذه ظاهرة تبرز فى أغلب الرسائل الجامعية ، بخاصة رسائل الذين درسوا فى الغرب . ولعل مرد هذا إلى عقدة الخواجات ، أو لإرضاء نزعات الأساتذة الذين يشرفون على هذه الرسائل وإرضاء غرورهم القومى . إذا كانت أوربا ذات يوم محور الكون فإن شعرها لم يكن محور الكون على الإطلاق .

• **صلاح عبد الصبور بوصفه شاعرا كبيرا ورائدا من رواد التجديد ، هل ترى تأثيراً لشعره على الأجيال التى جاءت من بعده ؟**

ـ الشعراء الذين لهم رؤية خاصة ، ومضمون وأسلوب متميزان ، من الصعوبة بمكان التأثر بهم ، وسبب ذلك أن الشاعر الآخر ـ لكى يتأثر ـ عليه أن يحيا نفس حيواته ، أما الكتابات الشعرية التى تعتمد على سحر اللغة ، وعلى الزخرفة والنمنمة والتراكيب اللغوية الغامضة ، فمن السهولة جدا تقليدها . لهذا فإن التأثر بصلاح عبد الصبور أمر صعب . وهذا لا يعنى أنه ليس أستاذا للشعراء الذين جاءوا بعده . ولكنه أثر فيهم ثقافيا ونفسيا ؛ لأنه فتح لهم نافذة النور على طريق مظلم . وهذا هو التأثير الحقيقى . إن رؤياه ورؤيته التى حملت الجديد كان لها أثر كبير فى فتح النوافذ الموصدة ، والانتقال من مرحلة شعرية إلى أخرى . إن الشعر الذى يعتمد على التجربة الوجودية يستخدم لغة التجربة الخاصة بها ؛ لهذا فمن الصعوبة بمكان تقليد لغة التجربة الشعرية . لكن الشعر الذى أشرنا إليه يمكن تقليده ؛ لأن لغته ـ وإن كانت تعتمد على النعومة والسحر والضبابية ـ ليست لغة خاصة بتجربة معينة ، بل إنها لغة مصقولة ومنتقاة .

• **أذكر فى السنوات الأخيرة أننى التقيت بالراحل صلاح عبد الصبور بعد عودته من مهرجان المتنبى الذى عقد فى بغداد ، وكان وقتها يعمل مستشارا بسفارة مصر بالهند ، فسألته عن آخر أشعاره فقال : يبدو أن الشعر قد بدأ يستعصى علىّ . فهل قوله هذا كان يعنى فى ذلك الوقت توقفه عن الكتابة الشعرية ، أى نضوب شعر صلاح عبد الصبور ؟**

ـ كان فعلا فى مهرجان المتنبى يشعر بعنى سديد وإن لم يفصح عن ذلك ، وباح لى ببعض هذه التوجسات ، وكان يشعر بعامل الزمن ، وكان كمن هو فى سباق مع الزمن ، أو مع شئ ما لم أتبينه فى ذلك الوقت ، وعندما بلغنى نبأ رحيله لم أصدق الأمر ؛ لأن رحيله مبكر . وقلقه المدمر كان قمينا أن يمده بالزاد الشعرى لسنوات طويلة مقبلة ؛ فالنار التى تتقد فى أعماق الشاعر وتسبب له الفجيعة والأرق هى علامة عافية وصحة . الكتابة وحدها لا تعنى شيئا ؛ وهناك كثير من النظامين والمتشاعرين الذين يكتبون فى كل يوم ديوانا جديدا . وصلاح عبد الصبور لم يكن منهم ، بل كان شاعرا حقا ، وكان صمته وقلقه وفراغ يديه أحيانا ، علامة عافية كما قلت ، ونذير عاصفة فى نفس الوقت . ولكن العاصفة إذا كانت قد اقتلعت شجرة حياته ، فإن شجرته قد استقرت فى كل أرض وكل مكان . وعندما أستعيد الآن قراءة بعض أشعاره ، أشعر بصمته وقلقه وبعض كلماته المبهمة التى كانت تتراجع على شفتيه قبل أن تغمرهما . ولعل محاولة قهر الشاعر التى تحدث عنها صلاح عبد الصبور كانت إحدى الصواعق التى أصابته قبل الأوان . الشاعر مادام حيا فهو مشروع ووعد فى هذا العالم .

ولهذا فإن القلق يشبه صلاة الاستسقاء التى كان يقوم بها الفقراء والفلاحون فى الريف العربى عندما تحبس السماء مطرها ورعدها وبرقها . وقد كان شعره يحمل رؤية الإنسان المصرى ؛ وإنك تستطيع أن تميزه من بين كل القصائد : فيه ورع وخشوع ، ورؤية الإنسان المصرى العربى دائما .

• الرحيل المبكر والمفاجئ يجعلنى اتساءل عن ظاهرة الموت فى شعر صلاح عبد الصبور ؛ فهل يرى الأستاذ البياتى دلائل على هذا الرحيل فى شعره ؟

ـ لا يمكن الشعور بالموت ميتافيزيقيا دون المرور بتجربة الموت الوجودى . ولا أدرى مدى ما حقق صلاح عبد الصبور من جدلية بين مفهومى الموت هذين ، وأترك هذه القضية للنقاد ، ولكن هذا لا يمنع من القول إن الموت الذى هو صنو الحياة ، كان ملازما لشعور صلاح عبد الصبور فى معظم شعره . الموت الذى يولد مع الإنسان وينمو معه ويشيب ويكبر ويشيخ ثم يرفع قلوع رحيله . وأظل أردد قوله :

«هذا زمن الحق الضائع
لا يعرف فيه مقتول من قاتله ومتى قتله
ورؤوس الناس على جثث الحيوانات
ورؤوس الحيوانات على جثث الناس
فتحسس رأسك
فتحسس رأسك» .

كأس الآلام

بدر الديب

لا أظن أننى أستطيع الآن أن أحمل نفسى على أن أكتب دراسة عن شعر صلاح عبد الصبور ، أو أن أستخدم هذا الفعل البغيض «كان» . ليس الموت هو المرعب أو المخيف ، ولكن ـ كما قلت لأولئك الصفوة من الكرام حوله ، الذين كلفونى بالكتابة : المخيف هو الكلمة التى لم تقل ، وأنه لن يسمع ما نقول .

لاشك أن هناك قصائد وأبياتا . بل وأعمالا فى أدراجه عندما فاجأه هذا الصمت الملزم ، وأن نغمات كثيرة كانت تتكون فى هذا البدن عندما غص بأسراره .

فى آخر دواوينه الشعرية كان صلاح يستشرف لشعره وفلسفته آفاقا جديدة . والكلمات الأخيرة فى الديوان كانت تستحدث تطلعا للشكل . أطلق عليه وصف «تجريدات» . متمشيا مع نظرته النقدية التى حاول أن يعرضها فى «حياتى فى الشعر» . والحديث عن «التشكيل» ومعناه عنده ليس هو بالضبط ما أريد أن أشير إليه الآن . ولكنى أشير إلى هذا الطريق المجرد الذى فتحه لنفسه . والذى كان فيما أعتقد ـ سيغير الكثير من شعره :

تجريدة ٣

يارب ! يارب !
اسقيتى حتى إذا ما مشت
كأسك فى موطن إسرارى
ألزمتنى الصمت . وهذا أنا
أغص مخنوقا بأسرارى .

أنا أيضا أغص مخنوقا بشوقى إليه . وإلى ما كان سيصدر عنه . كان بيننا دائما ـ وما أكثر من سيقولون ذلك ـ هذا الاعتذار المتبادل . من جانبى لأنى سأسأله أن يقرأ لى الجديد . ومن جانبه لأنه كان دائما يصطرع مع شئ لم يكتمل بعد . وما أكثر ما عبر صلاح نفسه عن هذا الصراع مع شعره إذا غاب عنه . أو هذا الاحتفال الذى نصنعه جميعا ـ نحن وهو ـ إذا جاءه الشعر فى موكبه .

ما أشد سذاجة ما نقوله الآن من كلمات عن شعر صلاح . فى عام ١٩٥٦ عندما كان «الناس فى بلادى» قد اكتمل وجمع ودفع للنشر ، ظللت أكثر من شهرين متواليين أقرأه وأعيد قراءته ، وأسجله بصوتى وصوته ، قبل أن أستطيع أن أخط كلمة عنه . والآن بعد هذه السنوات الطوال وهذا الإرث الذى تركه . ماذا نفعل لكى نكتب ؟ !

إن الدراسات الأكاديمية تحتاج إلى زمن . وإلى قدرة على التماسك . وأنا لا أملك الآن شيئا من هذا وهناك غضب يعصف بالنفس أمام غيابه الذى أغلق الباب على ما تم من شعره . لقد أصبح هذا الإرث تكامل فاجع لم يكن له من قبل . وأصبح تتبعه ودراسته جهدا طويلا لا يكاد ينتهى .

فماذا يمكن أن نقول الآن ؟ هل نتحدث عن الكأس التى شرب منها . ما هى ؟ وأى شراب ذلك العذاب فيها ؟ أم نتكلم عن موطن الأسرار واين هو من هذه النفس ؟ وما تخومه وجغرافيته ؟ أم ننظر فى الصمت الذى كان يصطدم به . أو يفرضه على نفسه . أو يسير فيه ملزما ؟

إنى لم أعد بالقادر على أن أضع شعر صلاح المتكامل فى تاريخ الأدب العربى . فقد تحدد هذا المكان وحدده الآخرون . وسيظلون يتابعون حدوده كلما تطور شعرنا العربى فى الوطن كله . فالطريق الذى شقه صلاح أصبح ملكا للأمة وللغة ومسئولية ضخمة على أجيال الشعراء المتعاقبة خلال القرن القادم . فصلاح بشعره ابن قرننا هذا ومشاكله . وحلوله الجديدة التى قدمها هى المسئولة عن الشعر الحديث . ومازلت أعتقد أن ما يدين به صلاح لرواد الشعر الحديث من قبله قليل . فصلاح وحده هو الذى وضع النغمة التى جعلت الشعر الحديث ممكنا فى عصرنا . بل التى جعلت إمكانية الحديث شعرا . متاحة . هو الذى جعل حديثنا اليومى . وشعرنا التراثى وتأثيرات الفكر والأدب الأجنبى . وتعبيرنا الوجودى الفاجع عن واقعنا ـ جعل كل هذا ممكنا

ومتاحا للجميع شعرا .

وصلاح هو الذى حل مشكلة وحدة القصيدة . ونقل قضية وحدة الموضوع إلى اختيار الوجود والإيجاد . وبذلك ارتفع بالقصيدة العربية إلى مرتبة العمل الفنى الموجود المصاغ . وهذا الإنجاز الكبير قد تجد له ملامح أو سمات أو جزئيات من التحقق فى شعر الرواد الآخرين . ولكنه عنده قد اكتمل وتم وأصبح لنا .

ولكن حياة صلاح . هذه السنوات التى عاشها يقول الشعر (فهذه حياته) . قد أحاطها هذا السياج القاسى من واقعنا العربى الاجتماعى والاقتصادى والسياسى . وعلى عكس غيره من الشعراء المحدثين . بل الكتاب والمفكرين . لم يرد أبدا أن ينكر وجود هذا السياج أو أن ينفيه ويخرج عنه . وقد يرى البعض فى هذا القبول تقاعسا عن التجريب أو استسلاما . ولكنى أراه . وكان هو أيضا يراه . تجربة ضرورية فى الصدق مع النفس . والصدق كان هو المعنى الحقيقى للحرية عند صلاح . وهذا ملمح أساسى وضرورى لفهم **صلاح عبد الصبور** وتقدير إنجازه . لقد قبل صلاح حدود وضع الفكر فى مجتمعنا . ولم ألا ينقطع عن وصف هذا الوضع ومشاقه . فما أكثر ما تحدث فى شعره عن تلك الفجوة المفروضة على المفكر والشاعر بين القول والفعل . وكم يسعد المرء أن يتصور ما كان يمكن أن يكون عليه شعر صلاح لو أنه أتيح له أن يحيا فى بهجة الحرية والصدق الكامل . إن تغيير الواقع ليس من مسئولية الشاعر أو المفكر . فمسئوليته مقصورة على التوعية به وتحديد أبعاد شروره . ولقد ظل هذا الواقع يرشح على نفس صلاح وعلى شعره . وظل هو يعيش رؤيته لواقع آخر ولمعرفة أخرى . صمت صلاح :

درس عرفته روحى بعد فوات الأزمان
بعد أن انعقد الفم بضلالات الحكمة والحزن ..
وأرخى ستر القلق الكابى فى نافذة العينين
وتصلب جسمى فى تابوت العادة والخوف
بعد أن احترقت أو كادت بهجة عمرى
إذ رمت الأيام رماد حياتى فى شعرى
درس عرفته روحى بعد فوات الأزمان

هذه المقولات الوجودية فى الأبيات . واحدة واحدة . كانت دائما مقررة . يصطرع معها صلاح كما نصطرع نحن جميعا . وبذلك أصبح شاعرنا . ضلالات الحكمة . هى المعرفة غير المؤدية وغير الفاعلة . والحزن هو صدق النفس الذى لا يمكن أن تنضوه عنها . لأنه «**لايفى ولا يستحدث**» . وهذا القلق الكابى . وتصلب الجسم فى تابوت العادة . والخوف . كلها معانينا اليومية التى لم نستطع أن نخلص منها طوال سنوات حياتنا . ولقد ظللنا ـ مثله ـ نحلم دائما بهذا الموقع فى التاريخ والجغرافيا . الذى يمكن أن نمارس فيه وأن نقرر «أن الجسم البشرى . لم يخلق إلا كى يعلن معجزته . فى إيقاع الرقص الفرحان» .

هذا الإسار الذى فرضه ويفرضه الواقع على الشعر وعلى الفكر ـ وليس الآن مجال الحديث عنه أو عن أسباب وجوده ـ هو الذى حدد فى شعر صلاح ، كما حدد فى كل محاولات الفن الجدية فى وطننا العربى ، شكل التعبير ، وهو الذى حدد ما استطعنا أن نحققه فى الدراما الشعرية .

وشكل التعبير ، وهو الذى يسميه صلاح «التشكيل» ، قد يحتاج إلى دراسة تفصيلية لابد أن يكون هناك من بين نقادنا من تفرغ لها أو سوف يفعل ذلك . ولكنه ـ كما استطعت أن ألمسه ، وفى حدود قدرتى الحالية على التعبير والصياغة ـ هو وصف لمحاولة إيجاد «الموضوع» على أرضية مرصوفة . وبين الموضوع الذى هو الشعر الخالص ، والأرضية ، التى هى «رواية» الواقع ، تتشكل عند صلاح القصيدة بل الدراما أيضا . فى كل قصيدة ، وفى كل دراما هناك هذا التركيب الذى يكاد أن يكون مستمدا من ملاحمنا الشعرية ، وإن اعتمد على حس تشكيلى مستمد من تجربة الفنون التشكيلية . وأكاد أظن أن صلاح كان ينظر إلى الملحمة الشعرية الشعبيّة وهو يشكل القصيدة . وإلى نفسه كأنه «**الراوى**» يحكى المقدمة . ويضرب الربابة ، ويصف الواقع ، كى يخرج صوت البطل ـ الموضوع وكلماته المباشرة بعد ذلك . كانت هذه هى طريقة الوصول إلى الصدق والحرية المتاحين ، دون أن يغفل لحظة عن إسار الواقع والحدود التاريخية المعيشة ، فى هذا الإطار ، كان الصراع دائما موصوفا ، وكانت المعاناة ماثلة وحاضرة . إننى أتذكر هنا مجموعة كبيرة من القصائد ، مثل السلام ، والملك لك ، وأقول لكم ، وأحلام الفارس القديم ، وحكاية المغنى الحزين ، كما أتذكر بلورية هذا الشكل ووضوحه فى الحلاج ، وفى «مسافر ليل» على الخصوص ، بل فى «الأميرة تنتظر» ...

إننى أجرؤ بحزنى ، وبإسار هذا الحزن ، على أن أعبر عن هذا الحدس النقدى وكأنه أنين قلب كان ينتظر المستقبل والقادم من الشعر ، الذى يختفى فيه الراوى نهائيا ، ليبقى الموضوع وحده مجردا كاملا . فهل كان هذا ممكنا ؟ وهل كان صلاح يريد ذلك ؟ أما إنه كان يريد ذلك ويطمع فيه ، فكل ديوان «**الإبحار فى الذاكرة**» ـ آخر الدواوين ـ دليل على ذلك . وقد يكفى هنا أن أشير إلى «**الموت بينهما**» ، «**وإجهالى القصة**» ، «**والتجريدات**» .

أما إن هذا كان ممكنا ، فقد كان هو نفسه يعرف أنه كان ما يزال مستحيلا :

لكن ما تثبته الصحف اليومية والحوليات
ينساه التاريخ
لا تبحر عكس الأقدار
واسقط مختارا فى التكرار

وهذا التناقض الواضح بين فعل الأمر «**اسقط**» والحال الوجودية «**مختارا**» هو بمثابة مؤشر للبوصلة الحيوية التى حكمت الطريق الذى اختاره صلاح . وهو لم يختره اختيارا شعريا فقط . ولكنه بهذا الموت الذى اختاره ، يقرر أنه كان اختيارا حيويا . اختيار حياة وسلوك .

ولست أدرى الآن ما الاستعدادات . أو التأثيرات . أو التربية النفسية . التى وجهت صلاح إلى هذا الاختيار . وهل أوصله إلى هذا مفهومه للحب أم للصدق أم لكليهما . أم هو العجز عن تغيير واقع لا يمكن أن يتغير . متخذا للقرار الدينى المطروح منذ بدء أجيال البشرية : الذبح الطقسى للذات ، عندما كان البطل القديم يقف أمام الجذب وأمام سر الوجود من جديد ، فيمثل الموت عندئذ ويرتكبه ، لتحيا الأرض . وعندما وضع المسيح فى تاريخ البشرية قصة الصلب من أجل الخلاص عن طريق المحبة . وعندما يختار هذا الطقس بعض المسرحيين الوجوديين (العبثيين) ليقدموا فكرة الخلاص الجديدة وعبور استحالة الاتصال ـ فى كل هذه الأحوال . كان البطل الشاعر يقدم على ارتكاب الموت مختارا عامدا مريدا . لأنه تمام القضية ، وقمة القدرة على التغيير ، والنموذج الأعلى المطروح للمحاكاة والقدوة .

قدم قربانك للبحر الغضبان
قدم قربانك للبحر الغضبان
قدم قربان .....

هذا القربان كان يقدم فى كل قصيدة تقريبا ، وفى كل عمل مسرحى ، ولست أعرف الآن ماذا أنقل هنا من أبيات وماذا أترك ، ولكن المتابعة المتأنية تستطيع أن تلم بطبيعة الطقس الذى يتم بالحب ، وبالكلمة وبالشعر ، وبتمام الحب والمعرفة . إنه أحيانا محو وأحيانا غياب موسيقى ، وأحيانا استسلام ، ولكنه دائما موت حقيقى ، يترك للآخرين أن يضعوا البطل فى اللحد ، بعد أن نضا عن نفسه «ثوب الزهو المزعوم ، وتهاوى عُريانا» ولكن شجاعا يستصرخكم :

هل تدعونى وحدى ؟
وكفاكم أنى سلمت
أنْ تضعونى فى لحدى .

إلى هذا الحل المختار . ترجع كل إشارات الصليب وإشارات المحو والموت فى شعر صلاح . ولقد لاحظت لأول مرة . وأنا أعاود قراءة الدواوين تأثيرا غريبا لمسرحيتين مما يسمى بمسرح العبث . أشير إليهما

هنا لهواة المقارنات ومتابعة التأثيرات ، وهما مسرحية «قصة حديقة الحيوان» لإدوارد ألبى (١٩٥٩) ومسرحية يوجين أونسكو ، «أميديه» (١٩٥٤) .

وأحيل أولئك الذين يعجبهم الإمساك بالتأثير إلى «مسافر ليل» «وقصيدة حكاية المغنى الحزين» على وجه الخصوص . وليست الإشارة هنا بالطبع إلى حبكة الأعمال أو القصة ، ولكن إلى الدور المركزى لطقس القربان والتضحية بالذات الذى هو محور رئيسى فى معظم أعمال صلاح المسرحية والذى هو الموضوع الذى تسلك إليه معظم قصائده الكبيرة .

ولست ممن يحبون أن ينسبوا صلاح إلى الوجودية أو إلى مسرح العبث ، الذى هو تشكل من تشكلاتها ، فالواقع أن صلاح قد صنع لنفسه موقفه الروحى ـ ولا أقول فلسفته ـ بنفسه ، ومن ذوب فؤاده «المطعون بالسهام الخمسة» التى هى حواسه ، كما صنع طريقة للمعرفة والحب والموت أيضا . فهو ليس ابن مدرسة فلسفية أو فكرية ، ولكنه ابن وطن ووقت ، وفى هذا عظمته الحقيقة ، وعالميته التى حققها لنا .

أبغى أن أجلس جنب صحابى الشعراء
فى شتى البلدان
وأنا لست بخجلان
أبغى أن أتحدث ، أتلاعب باللفظ الجذلان

عن وهج الشمس على النيل ..
ووهج الأضواء الليلى على الشطآن
عن لعب الحب بقلب الفتيات السمراوات ..
كما تلعب ريح هينة بحقول الأرز الخضراء ..

إن هذا حقا هو ما كان يبغيه وما يبغى أن يحققه . ولكن ! إنه «المغنى» . «الشاعر» . ابن مصر . وطنه «الجوهرة» . و «البرج» و «القصر الأسطورى» . و «المهر الوثاب المشدود» «فى درب المعراج إلى الله» . إنه فى الحقيقة ـ مهما كانت التأثيرات ـ لا ينتسب إلا إليها . ولا يحس بقدرته حتى يحيل كل تأثير إلى شئ منها وبها . مصر هى حبه الذى ينتسب إليه . وجسده هو مصر التى هى وطنه . فكيف يحقق المعجزة التى يبغيها لمصر وللجسد :

أبغى أن تعرف نفسى
كيف تصير الرغبة لحظة صحو
وكمال الرغبة لحظة محو

فإذا لم يستطع أن يحقق لمصر ما يريد فإن هذا ينعكس مباشرة على قدرته فى أن يحقق ما يريد لجسده :

والآن
هأنذا . لا أنت ولا الخمر ولا الموسيق
وأنا مغترب فى أنحاء الكون
مغترب عن جسمى الجامد .

وعن هذا الطريق ، طريق الرغبة فى مصر وفى الجسد ، وصل صلاح إلى تجربة القربان ، وإلى الذبح الطقسى للذات ، وليس عن طريق أى تأثيرات أخرى . فالصلب والمسيح وبيت بتلر ييتس «الانسان خلق الموت» «الإنسان خلق الموت» كل هذه معان وتأثيرات قد استحالت عنده إلى تجربته الشخصية الخالصة ، التى عجزنا ـ نحن النقاد ـ عن تبينها كاملة ففوجئنا بفجيعة غيابه ، وبهذا الموت الذى اختاره وسقط فيه مختارا مريدا .

لقد أيقظنى موت صلاح على جهلى النقدى ، وعلى مدى غفلتى عن التبصر بالطريق الذى أعلن أكثر من مرة أنه اختاره ، دون أن نؤمن به وأن نصدقه . كم من المرات دعا صلاح ربه :

إرفع عنا هذا الزمن الميت !
أقس علينا . لاتعبر عنا كأس الآلام !
علمنا أن نتمزق بإرادتنا العمياء

ولم يعبر كأس الآلام . بل شربه وشربناه معه . وها نحن أولاء نقع معه فى هذا التناقض الذى لا يحل : هل أكمل صلاح أم أن من حقنا أن ننتظر «حتى نخرج للشطآن الضوئية» من الطريق الضيق الذى فتحه . ومن الباب الذى أغلقه بموته ؟ !

أللهم ارحمنا . وأغفر لنا وله !

صلاح عبد الصبور

حياتنا الثقافية الفكر .. والكلمة

بدر الدين أبو غازى

كان حزن مصر على احتجابه من الأحزان القومية التى تتفجر من ضميرها الواعى ، ومن إدراكها العميق لمعنى موت الأديب والفنان .

هو حزن الفجيعة فى شاعر من أعظم شعرائها المحدثين ، وحزن الخسارة لاحتجاب شخصية لها فى حياتنا الثقافية إسهامات كبيرة ؛ فهو من القلائل الذين جمعوا فى تعادل عظيم بين عمق الفكر وتألق الوجدان ، كما أنه استطاع فى رحلة حياته أن يكتسب من الخبرات وأن يرتاد من الميادين ما كان كفيلا بأن يهيئه للاضطلاع بمسئوليات أخرى فى مؤسساتنا الثقافية . ولعله من العناصر النادرة التى جمعت إلى رهافة الحس وتنوع الاهتمامات الثقافية استنارة فى الفكر ووضوحا فى الرؤية وقدرة على سلامة الإدارة والتوجيه ؛ وهى خصائص منشودة فى القادة الثقافيين ؛ فلا نجاح للإدارة الثقافية بالفنان وحده . ولا بالإدارى المستغرق فى بيروقراطية الشئون الإدارية ، وإنما هى تتطلب نوعية خاصة من الأفراد ، ومزاجا يجمع بين هذا وذاك . وقد كان هذا المزاج متحققا فى صلاح عبد الصبور ، وكان الأمل معقودا عليه فى دفع حركة الحياة الثقافية فى مجالات أوسع من مجال نشاطه فى هيئة الكتاب التى فارقها بفراق الحياة

ولو كان **لصلاح عبد الصبور** هذا الصرح الشعرى من دواوينه ، وهذا البناء الشامخ من المسرح الشعرى فحسب ، لكفاه ذلك مجدا ، وبقى اسمه بهذه الشوامخ واحدا من أكبر صناع أدبنا الحديث .

ولكن دراسات **صلاح عبد الصبور** النقدية ، وسياحاته فى تاريخ مصر ، تطلعنا على جانب مشرق آخر من جوانبه ، وتتيح لنا التعرف على فكر الرجل من كلماته ، ومن مواقفه من الأحداث ، وتقييمه للشخصيات . وإذا كان هو القائل فى **مأساة الحلاج** «الناس مواقف» ، فهو كذلك صاحب الكلمة التى نتبين منها فكره ومواقفه .

من صفحات كتاب صغير الحجم ولكنه خطير الشأن والأثر هو : «**قصة الضمير المصرى الحديث**» ، تتبدى مواقف المفكر ورؤيته السياسية ، وتنبئنا اختياراته وكلماته عن ضميره الوطنى وإدراكه لحركة التاريخ .

هذا الكتاب هو سياحة فى وجدان مصر فى القرن التاسع عشر وبعض ما عشناه من القرن العشرين . وهو ـ كما يقول ـ سياحة لا تتخذ من أحداث التاريخ إلا معالم لتحديد التاريخ وتلمس الخطى ؛ فالأحداث هى حركة الواقع التى تستجيب لها حركة الفكر ، بل هى الأرض التى ينبت فيها الفكر .

وهو يعنى فى الكتاب بمواقف الرجال العظماء الذين حفل بهم تاريخ مصر الحديث ؛ فالمواقف لا السير هى شاغله فى فصول رحلته التى صاغها بحسه الوطنى ، وفكره الواعى ، ووجدانه الشعرى .

وأول القضايا التى تشغله هى قضية «النزاهة الفكرية» ؛ فهى «القيمة الخلقية الأولى التى يجب أن يتحلى بها أهل الفكر والتأمل . وهى التى تبرر وجودهم فى المجتمع ، وشرعيتهم فيه كنخبة يحق لها القيادة والتوجيه» .

يقف **صلاح عبد الصبور** على أبواب مصر فى أوائل القرن التاسع عشر فيرى أمة كانت نائمة واستيقظت على هدير المدافع وانهيار القنابل بعد أن كانت مستسلمة إلى تيار الأقدار الساكن . ويتابع خطوها على طريق الحداثة والمعاصرة بعد أن هيأ لها **محمد على** الأسباب ، برغم ما اتسم به حكمه من ظلم وافتقار إلى العدالة .

نمضى مع الكاتب فى رحلته لنتبين فكره من كلماته . فنلمس احتفاءه **بالدهشة** «ينبوع كل فكر عميق» ، ولكنه يعنى بذلك «**الاندهاش المحرك**» ؛ ففرق عنده بين «العقل الذى اندهش فظل ثابتا فى مكانه» «والعقل الذى اندهش فتحرك وحاول أن يحرك سواه من العقول» .

وكان **رفاعة الطهطاوى** فى رأيه هو «المندهش الأول» ، والأب الفكرى لكل اتجاه إصلاحى وتقدمى عرفته مصر . ومن اندهاشه نمت شجرة مثمرة طيبة ، أصلها ثابت ، وفروعها تمتد على سماء الوطن العظيم» .

وهو يلمح فى رحلته بدايات يقظة الفضول الروحى إلى الحرية مع إشباع الفضول العقلى بالتعليم ؛ هذا الفضول الذى أحدث بقدوم **الأفغانى** إلى مصر شرارة واستجابة من نفوس متطلعة إلى نفسه المتطلعة . فنمت فى بيئته الطليعة من الأسماء اللامعة فى تاريخ مصر : **محمد عبده ، وسعد زغلول ، وإبراهيم المويلحى ، ومحمود سامى البارودى ، ويعقوب صنوع ، وأديب إسحق ، وسليم نقاش .**

ويظل نبض الشاعر والمفكر ممتزجا بنبض بلاده ؛ **فهو يجزع لهزيمة روح مصر ، ويشخص أعراضها ودلائلها .**

لقد فشلت ثورة عرابى المسلحة ، وأخذ أصحابها يتبرأون منها ، وتسابق الأعيان إلى تقديم فروض الطاعة والولاء لجيش الاحتلال ، وقال **محمد عبده** إنها كانت «فتنة» ، غير أن قلب الشاعر يدمى ، ونفسه تأسى لهذه الأمة المفجوعة التى خاب أملها فى الرجال الذين أحبتهم .

ولعل أكثر ما أثار أساه العميق حديث عرابى بجريدة المقطم فى عام ١٩٠١ حين يقول «وقد شاء الله أن ينعم على وطنى ، ولكن لحكمة له جل جلاله قضى ألا يتم ذلك على يدى ، بل على يد الذين نازلناهم فى ساحة القتال ، وكانوا لنا أعداء فصاروا لمصر اليوم من خير الأصدقاء ؛ **وقد قضى الله أن أكون واسطة هذا التغيير ، فأنال وطنى ما كنت أتوخى وأتمنى له من الخير بحسن تدبير جناب اللورد كرومر الإدارى المصلح الكبير»** .

هنا يصرخ الشاعر صرخته المدوية :

«لقد هزمت أوروبا مصر لا فى أرضها فحسب ، بل فى روحها أيضا» .

غير أن «ابنا من أبناء الشعب وأحد صعاليكه العظام» يزوده فى رحلته مع ضمير مصر ببارقة أمل ؛ فقد تحول **عبدالله النديم** «من أدباتى إلى أديب ، ومن نديم يسامر السادة بالفكاهات والطرائف إلى ثورى يقض مضاجع السادة ويبدد أحلامهم» ، هو الثورى والمعلم ، الذى أطال **صلاح عبد الصبور** مصاحبته له فى رحلته التى حاول فيها نشر أعلام التيار الثورى فى مواجهة معارك الإصلاح الجزئية التى اتجهت إليها مصر ، إذ جنحت إلى المهادنة والاستسلام .

فى كل خطوات الرحلة وعنائها ، وفى جو مطاردة السلطة **للنديم** ، يتابع الشاعر والمفكر مواقف الرجال فيشيد بالجليل منها ويزدرى المتهافت ، فنراه يصحب **النديم** حين سيق إلى سجن طنطا ليحقق معه «وكيل نيابة من ألمع وأعظم الشخصيات التى عرفتها مصر» ، هو **قاسم أمين** . ويشيد **صلاح عبد الصبور** بموقف **قاسم أمين** ؛ «فهو لم يلح عليه فى التحقيق كثيرا ، وأمر له بالقهوة والدخان على حسابه ، كما أمر بتنظيف الزنزانة قدر الإمكان» .

وإذا كان **صلاح عبد الصبور** يتوقف فى الرحلة عند تيار الفكر الإصلاحى الذى أسماه «فكر الأعيان» ، واتخذ **لطفى السيد** علما عليه ، فإنه يقدر هذا الفكر قدره الصحيح ؛ فهو عنده «فكر القضايا الجزئية والحلول القريبة .. فكر التوسط والمهادنة والتأجيل» ، وهو فكر «ينمو فى أوقات الانحسار والانهزام ويتبناه العقلاء من أبناء الأمة ، ولديهم عندئذ حجتهم المقنعة الجاهزة .. إنهم يقولون : لقد جربت الأمة الانتفاض الشعبى ، والمطالبة بالحلول الكاملة .. بالعدالة الكاملة أو الحق الكامل .. فماذا وجدت ؟ .... ويمضون فى حجتهم ليكشفوا أن الأمور زادت سوءا ، وأن ما أريد بالأمة من خير قد انقلب إلى شر .... وحين دخل الاحتلال الإنجليزى مصر ، أورق هذا الفكر ونما وازدهر ، واتخذ له معارك جانبية ، مثل إصلاح التعليم فى المدارس المدنية والأزهر ، وتحرير المرأة ، وإنشاء المصارف المصرية ، وحماية ملكية الأرض الزراعية للمصريين ، وتعميم الجمعيات التعاونية على أسس ليبرالية ، ونشر الوعى العلمى .. وغير ذلك من أوجه الإصلاح ، ولكنهم لم يتناولوا القضايا الرئيسية ، مثل قضية الاحتلال الناشب أظفاره فى البلاد ، أو الدستور المفتقد المنظم لعلاقة الحاكم والمحكوم ..» .

مع رحلة هذا الجيل من المفكرين والسياسيين الذى نشأ فى أحضان طبقة الأعيان المصريين ، وحول مراكز تجمعها ، يمضى **صلاح عبد الصبور** ويختتم رحلته بتقييم تنم كلماته عن فكره وموقفه .

«إن أسوأ ما فى التوسط أنه يقود إلى التنازل ، والتنازل يقود إلى المساومة ، ثم تعمى بعده العين عن الرؤية الصحيحة للأمور .. وقد كانت هذه الطبقة من الأعيان بمدارسها الفكرية المختلفة داعية إلى التوسط ، وكانت أجنحتها الفكرية بلا شك أسلم قصدا وأقوم نهجا من أجنحتها السياسية ؛ فلأجنحتها السياسية أخطاؤها التى تصل إلى حد الانحدار الوطنى ، ولكن أجنحتها الفكرية قد خاضت كثيرا من المعارك الموفقة التى أسهمت فى تقدم الوطن ، مثل معركة التعليم وإصلاحه ، التى خاضها **لطفى السيد ومحمد عبده وسعد زغلول** حين كان قريبا منها ، ومثل معركة تحرير المرأة التى خاضها **قاسم أمين** ، ومثل معركة بنك مصر التى خاضها **طلعت حرب** وكان من المساهمين الأول فى جريدة «**الجريدة**» حين إصدارها ، فضلا عن دور **محمد حسين هيكل** فى الأدب ، وبخاصة بكتبه

المتقدمة ، مثل **«ثورة الأدب»** و **«تراجم شرقية وغربية»**.

«وقد كان وجود هؤلاء المفكرين يطرح سؤالا ويجيب عنه فى الوقت ذاته ، هذا السؤال هو : هل تنجح مصر فى تقدمها النهج الثورى أو النهج الإصلاحى ؟ أما هؤلاء المفكرون فقد أثبتوا بإجابتهم أن أقصى ما يستطيع أن يصل إليه النهج الإصلاحى هو استقلال مقيد ، ودستور هو ثوب فضفاض ، واقتصاد متخلف ، وفكر لا ينبع من الواقع ولكنه ينبع من التوفيق بين الفكر الأوربى والطموح الشخصى لمن استعاروا هذا الفكر».

تلك هى مقولته ، وهى إحدى مقولاته الكبرى ، التى تشير إلى رسالة المفكر ومسئولية المثقف فى إلقاء الضوء وتصويب الحكم وإنارة الطريق.

وهو حين لا يجد فى فكر الأعيان بغيته يتجه إلى **«فكر الطلبة»** الذى كان **مصطفى كامل** رائدا له وعلما عليه ، وإذ ينظر فى كفاح مصر الوطنى منذ أواخر القرن التاسع عشر يتكشف له دور الطلّبة وفكرهم مناظرا قويا لفكر الأعيان ، **فهؤلاء** يحمون مصالحهم ، ويثبتون وجودهم بين قوتى الاحتلال والقصر ، وأولئك يتجمعون تحت راية الوطنية فى ظل ممثلهم الأول **مصطفى كامل** فى كفاحه الوطنى.

لصلاح عبد الصبور تحليل واع ذكى لهذه الظاهرة ، فهو يرى «أن المجتمعات التى تشيع فيها الأمية يكون الطلبة هم الطليعة الواعية المتطلعة ، التى تكاد تتخلص فى الوقت ذاته من التدبير لهموم الحياة والخضوع لارتباطاتها ، فتتفرغ بكل ما فى نفوسها من حماسة وهمة لقضية الوطن».

ويختتم الكاتب المفكر الوطنى سياحته مع الضمير المصرى الحديث بقضايا ثقافية عميقة الجذور والارتباط بقضية القومية ، وبمستقبل مسار الضمير المصرى. فهو يدين الدعوات الحارة إلى الاستغراب التى ظهرت فى أفق الصراعات الفكرية الثقافية ، ويراها لونا من السخط على الواقع تحرفه عن مكانه الصحيح.

ومع إيمانه بأن حياتنا ينقصها «هذا التمدد الصحى» الذى يشكل توقا إلى الأحسن وتجاوزا للواقع إلى تخوم جديدة ، فإنه يدرك «أن مكانتنا جغرافيا هو هذا المكان ، وأن وراثتنا البيئية هى هذا الميراث العربى الذى كان زاهراً وافياً باحتياجات عصره يوما ما ، وأن كل ما نكسبه من الاستغراب هو أن ننسى مشية الغراب ولا نستطيع أن نقلد مشية الطاووس».

وإذا كانت الصورة لا تبدو باهرة حتى الآن كما يقول .. فإن «العتامة على هذه الصورة ليست إلا عتامة زائلة يوما ، وأن السبب الرئيسى فيها هو هذه النسبة الهائلة من الأمية التى نعايشها ، فإن محو الأمية من مصر ليس شعارا أو رقما إحصائياً يتيح لنا الفخر فحسب ، ولكنه رفع للغطاء عن مخزن بشرى ضخم ، حافل بالمواهب الفنية المتدفقة التى حال صدأ الأمية وغطاؤها الكثيف دون انطلاقها».

علقت بالضمير المصرى الحديث فى رحلته شوائب من انحرافات صدرت عن الغلو فى دعوة التغريب ، وتفرعت عنها قضيتان غريبتان : دعوة إلى اللهجات العامية ، استنادا إلى قضية اللاتينية وتفرعها إلى اللغات المختلفة ، ودعوة إلى كتابة العربية بالحروف اللاتينية.

وهو يلمح بداية لهذه الدعوة إلى العامية عند **رفاعة الطهطاوى** فى كتابه «أنوار توفيق الجليل» ، إذ يرى أن اللغة الدارجة التى يقع بها التفاهم فى المعاملات السائرة لا مانع أن يكون لها قواعد تضبطها ليتعارفها أهل الإقليم وتصنف بها كتب المعارف العمومية والمصالح البلدية.

ويتلمس **صلاح عبد الصبور** تبريراً لدعوة الطهطاوى واحتمالات دوافعها من سوء حال اللغة العربية فى عصره ، وظنه أن الكتابة العامية قد تنشر الوعى بين الناس وتشيع عادة القراءة التى لمسها بين الفرنسيين فى أثناء إقامته فى فرنسا.

ولكنه يشير بذكاء إلى أن **الطهطاوى** نسى خطوة هامة ينبغى أن تسبق كل قراءة ، سواء أكانت بالعامية أم الفصحى ، وهى تعلم القراءة ذاتها.

وهو يتصدى بعد ذلك للدعاة الآخرين ، ممن ساقهم إلى هذه الدعوة حسن النية ، أو من المستشرقين الذين لا نستطيع الحكم على نواياهم ، ويجادلهم : «أى عامية يريدون ؟ أهى عامية شمال مصر أم جنوبها ؟ وكيف نفعل بتراثنا العربى ، هل نترجمه إلى العامية ؟ وما هى قواعدها وبلاغتها ؟».

ويعود فيؤكد أن هؤلاء الداعين لم يفطنوا إلى لب المشكلة وهو الأمية ، كما أنهم لم يفطنوا إلى أن العربية الفصحى ذاتها تتطور تطورا محسوسا ، بحيث أصبحت وسيلة للإفهام ونقل المعارف المحدثة ، وأن الجهد الذى قد يبذل فى وضع قواعد للعامية كاف ـ إذا وجه وجهته الصحيحة ـ أن يجعل من العربية لغة عامة بين الناس.

وفى ختام الرحلة يصل الكاتب إلى الأمل يراه مشرقاً من صفحة الحياة الثقافية المصرية بفكرها الفلسفى ، وبأدبها ومسرحها وفنها ، وينظر إلى الجوانب الإيجابية فى هذا كله فيقول : «إن المعجزة المصرية قد استطاعت أن توفق بين وراثاتها وحاضرها ، وأن تمزج بين تراثها وتأثرها ، وأن ما يلزم لها أشد اللزوم هو مزيد من الخطوات الدائبة على الطريق الصحيح».

تلك رحلة من أروع رحلاته ، جلت رؤيته لحياتنا الثقافية ومسيرته مع تشكل الضمير الحديث ، وهى رؤية تنم عن الفكر الوضاء والكلمة الموقف.

ولكن الرؤية تكتمل أبعادها فى رحلته مع الحلاج. وإذا كانت **«مأساة الحلاج»** ، **التى ظهرت فى عام ١٩٦٦ ونال عليها صلاح عبد الصبور** جائزة الدولة التشجيعية ، تعد ـ مع مسرحية **«الفتى مهران» لعبد الرحمن الشرقاوى** ـ بداية جديدة لعودة المسرح إلى رحاب الشعر ومعالجة فنية توافرت لها متطلبات المسرحية الشعرية وأصولها ، فإن بناء هذه المسرحية وصياغتها أتاحا للشاعر أن يعبر عن فكره «بالكلمة الموقف». ومع ما أبدعه **صلاح عبد الصبور** من مسرحيات شعرية تجلت فيها قيم الفن المسرحى الشعرى ، واستوعبت تجارب جديدة مثل **«مسافر ليل»** و **«الأميرة تنتظر»** و **«ليلى والمجنون»** ، فستبقى **لمأساة الحلاج** تلك القيمة الخاصة من حيث تعبيرها عن مجموعة من الأفكار المتصلة بقضايا الصراع ومفهوم العدل والحرية.

وإذا كانت أحداث المسرحية تدور فى زمان يعود إلى ما يقرب من ألف عام ومائة فإن ما ضمنه فيها من أفكار وآراء ، وما أجراه على لسان أبطالها من حوار ، إنما يرتبط بقيم وقضايا تتعلق بحقوق الإنسان.

هو يجسد بكلماته معنى الشر فيراه ماثلاً فى «فقر الفقراء ، وجوع الجوعى». وتلك رؤيته للظلم الاجتماعى ، يطلقها على لسان الحلاج فى حواره مع الشبلى.

وتتجلى رؤيته للحكم الصالح حين يقول :

«إن الوالى قلب الأمة
هل تصلح إلا بصلاحه ؟
فإذا وليتم لا تنسوا أن تضعوا خمر السلطة فى
أكواب العدل.
الوالى العادل
قبس من نور الله ينوّر بعضا من أرضه
أما الوالى الظالم
فستار يحجب نور الله عن الناس
كى يفرخ تحت عباءته الشر.»

على أن الشاعر يبلغ الجلاء الفكرى فى مفهومه للعدل ، وتتردد فى ثنايا مسرحيته كلمات تنم عن موقفه.

«ليس العدل تراثاً يتلقاه الأحياء عن الموتى
أو شارة حكم تلحق باسم السلطان ..
إذا ولى الأمر
كعمامته أو سيفه.
العدل مواقف
العدل سؤال أبدى يطرح كل هنية
فإذا ألهمت الرد تشكل فى كلمات أخرى

وتولد عنه سؤال آخر ، يبغى رداً
العدل حوار لا يتوقف بين السلطان وسلطانه »

ثم هو يؤكد فى موضع آخر من المسرحية معنى آخر لمفهوم العدل حين يفرق بينه وبين القوة :

«ميزان العدل وسيفه ، لا يجتمعان بكف واحدة .. »

ولعل الكلمات التى أجراها فى مشهد المحاكمة — وهو من أروع ما فى المسرحية — ينبئ عن موقفه الفكرى من معنى العدل ورسالة القضاء ، فليس العدل مظاهر ، ولا براعات من الكلام المحكم المحبوك الذى يهيئ للسياف مشنقة من أحكام الشرع :

«إن الكلمات إذا رفعت سيفا
فهى السيف
والقاضى لا يفتى ، بل ينصب ..
ميزان العدل
لا يحكم فى أشباح ، بل أرواح
أغلاها الله
إلا أن تزهق فى حق أو فى إنصاف
الوالى والقاضى رمزان جليلان
للقدرة والحق » .

لقد عبر الشاعر عن فكره الإنسانى والسياسى بالكلمة ، فنحن لا نرى فى كلماته الفنان المبدع وحده ، ولكننا نرى المفكر صاحب الرأى والموقف ، ونستطيع أن نرسم صورة من ملامح فكره الذى حرك ضمير حياتنا الثقافية بالكلمة .

وكم كان صلاح عبد الصبور يعلى من شأن الكلمة ، يراها نوراً وناراً ، غِمْداً وسلاحا . أليس هو القائل :

«أحببنا كلماته
فتركناه يموت لكى تبقى الكلمات »

عمر من الشعر

صلاح عبد الصبور

يونيو ١٩٦٣ - أغسطس ١٩٨١

صلاح وأنا من مواليد برج واحد فى شهر واحد . الرقم ٣ يعقد بيننا آصرة فريدة ، فقد ولد فى ٣ مايو عام ٣١ . وهو بذلك يكبرنى سنا بثلاثة أعوام وثلاثة عشر يوما فقط . ولكنه يكبرنى شعرا بثلاثة عشر عاما على الأقل . أما صحبتنا فقد بدأت فى الربع الثالث لعام ٦٣ .

يا عم صلاح ! وأنا أعرفك وأعرف قدرك ، لا أزعم أنى أعرفك وأعرف قدرك حق المعرفة . لكنى مقترب منك كثيرا ، ولما ما باعدت الأيام خطانا ؛ فالقلب الأسيان يميل دواما للقلب الأسيان . والوجد الدفاق يحن دواما للوجد الدفاق ، والوجه العاشق يسعده الوجه العاشق . والصوت المحزون يغار عليه الصوت المحزون .

يجمعنا فى أحوال الإنسان الحزن الكونى ، والاكتئاب الذى انتهينا إلى الاقرار بديمومته . والإطلال على الدنيا وهو النبض المألوف المؤلم فى دمنا .

يجمعنا فى الشعر تفردنا ، وتلاقينا حول الجدة فى توظيفٌ الكلمة ، والطفرة فى الصورة ، والوفرة فى التعبير . والنزعة للإدهاش ، وإحياء المفردة الباخلة على الشعراء بسر غناها ، وغناء الأحرف فيها حين تواتيها رنتها الكامنة إذا أحكم عارفها الشاعر مس الوتر الحرف ، والوتر المعنى . والوتر اللون . والوتر الموسيقا فى المألوف وفى غير المألوف من الكلمات .

يجمعنا التعبير عن الذات ، عن الأنا ، وأحيانا نتحدث من خلال الشخص الثانى أو الثالث . أو من خلال مشاهد فى مقاعد النظارة .

يجمعنا المعرفة الواثقة بمفهوم «الشعر الحر» ، والقصيدة «الجديدة» ، وعناصر «التجديد» التى تحملها القصائد ، وماهية الذات فى القصيدة ، وعناصر الدراما فى مونولوج القصيدة ، وعناصر الموقف الشعرى فى قصيدة المناجاة الذاتية .

يجمعنا الاتفاق على سمو إيديولوجية الشاعر على إيديولوجية السياسى . وانطلاقا من هذا المفهوم لم نُسخّر قصائدنا لأى اتجاه سياسى فى مصر أو خارجها . وظل ولاؤنا للوطن وفن التعبير .

يجمعنا حب اللغات الأجنبية طلبا للثقافة من مصادرها ونبعها الأول . وإثراء لحاستنا الموسيقية . ولطالما عقدنا المقارنة بين صوتيات الكلمة الواحدة فى الإنجليزية والفرنسية والألمانية . تجمعنا ترجماتنا للقصائد التى أعجبتنا من الشعر الأجنبى والإنجليزى بشكل خاص . وكان ت إس إليوت معنا صديقا مقربا . وجدنا فى موقفه الشعرى . المؤسس على النظرة العدمية للحياة . بيتا مجاورا فى نطاق منازل الشعراء المحببن .

بدر توفيق

بين **ت . إس . إليوت** وصلاح عبد الصبور مشابهات مدهشة مثيرة للتأملات :

١ ـ كلاهما كان المسئول الأول عن النشر فى إحدى كبريات دوره بالقاهرة ولندن .

٢ ـ كلاهما شاعر وكاتب مسرحى وناقد ودارس للغته وآدابها وللغات الأجنبية وآدابها .

٣ ـ كلاهما محب للسفر والامتزاج الإنسانى مع البشر فى البلاد البعيدة .

٤ ـ أخفق كلاهما فى زواجه الأول . ومات عن زوجته الثانية .

٥ ـ كلاهما كان الفتى الوسيم المشع الذائع الصيت . والشاعر الرائد المجدد المستنير . ورجل الدولة الوقور العصرى الذى يتحدث أديبا باسم وطنه فى كبريات التجمعات الثقافية فى الجامعات والهيئات الأجنبية .

٦ ـ لكليهما خمس مسرحيات من الشعر الحر . تتشابه منها **«مقتلة فى الكاتدرائية»** مع **«مأساة الحلاج»** التى ترجمت إلى الانجليزية بعنوان **«مقتلة فى بغداد»** . ولعل التشابه بين المسرحيتين هو الذى أوحى إلى المترجم باطلاق هذا العنوان المشابه لعنوان مسرحية إليوت .

٧ ـ كلاهما مارس مهنة التدريس والصحافة الأدبية .

٨ ـ كلاهما اشتهر وهو دون الثلاثين . فى مطلع حياته ثم استمر حتى نهاية حياته فى الاضطلاع بمسئولية النشر . وبلغ ذروة شهرته الأدبية وهو فى الخمسين .

٩ ـ لهما نفس الموقف الشعرى المؤسس على رؤية عبثية عدمية لغايات الحياة المادية فى خوائها من الروح الإنسانية . التى تواسى المكروب . وتخفظ حق الجيرة . وتتعاطف مع المظلوم . وتدفع عن مقوماتها القذى والعدوان .

١٠ ـ لهما نفس الموقف النفسى الواعى بمعاناته للاكتئاب والرفض والصمت الذى لا تفضه سوى القصائد .

° °

ويشدنى إلى صلاح فنه فى صناعة القصيدة الحرة بدعائمه الثلاث :

١ ـ إبداعاته فى شكل قصائده المائة . من **«الناس فى بلادى»** حتى **«الإبحار فى الذاكرة»** ستظل مدرسة رائدة معطاء إلى الأبد .

٢ ـ ابداعاته فى موسيقى القصيدة الحرة ، مفتتحها ، تصاعدها بتوالد الخيال ، مساحات النغم الطولية والعرضية ، إحكام تواصل النبرة الفكرية فى علاقتها الدرامية بالوجدان من بداية القصيدة حتى نهايتها .

٣ ـ إبداعاته فى العلاقات اللغوية الطازجة التى لم تسمعها الأذن الشعرية من قبل . ولن تسمعها من بعد .

° ° °

أثمرت عبقرية صلاح الشعرية فى حث زملائه وتلاميذه فى حركة الشعر الحر على منافسته فى فن القصيدة الحرة ، ولو لم يكن صلاح مبدعا أصيلا لما شاعت إبداعات الشعراء المجيدين الأصلاء فى حركة الشعر الحر . ولما استطاع وجه صلاح الشعرى المتفرد أن يؤكد ملامحه الشخصية . وفى هذا تكمن دوافع اجتهاد الشاعر المبدع بإزاء شخصية صلاح الشعرية ، فلابد لمثل هذه المنافسة الأدبية السامية من التزود بالمعرفة المثلى . ولعلى الآن أكتشف جانبا من أسباب تفرغى للدراسات الأدبية أحد عشر عاما . كان صلاح فى أثنائها الصديق العطوف . والأب السعيد القلق . والشاعر المثقف الذى أحبُّ الإفضاء إليه بما طعمت وقطفت وجنيت من فنون التعبير فى الشعر والمسرح والفيلم والرواية والنقد . حتى إذا طغت علينا أمور الحياة الدنيا انتقل حديثنا إلى التضخم . والحب فى المدن الأجنبية .

ظل صلاح منذ باكورة حياته الأدبية متطوعا فياض الحماسة للحركة الثقافية وللمثقفين ، ولا يكاد موقع واحد من حياتنا الثقافية يخلو من لمسة أدبية وإنسانية أقامها صلاح فى صمت بسيط متواضع .

لقد أحبه المختلفون معه والمناهضون له . ولم يختلف واحد منهم حول نبله وكرمه وسماحته وترفعه وإبائه . وامتزجت دموعهم فى موته بدموع أسرته وأصدقائه ومحبيه .

° ° °

تعارفنا فى صيف **١٩٦٣** عقب عودتى من حرب اليمن . فى بهو فندق سميراميس القديم . وكان ملتقى الكثيرين من الأدباء والمفكرين والفنانين . ومنهم **د . لويس عوض** . **وكامل الشناوى** رحمه الله . ومن هؤلاء من اختلفوا فيما بعد حول موقف صلاح الشعرى والوظيفى . فى حين عاش هو حياته بلا عداء لأحد منهم . متفهما لمواقفهم ودوافعهم .

لعب صلاح فى حياته الأدبية منذ ذلك الحين دورا حيويا بنَّاءً وإيجابيا . وكان يدعونى إلى قراءة ما لدىَّ من شعر أمام هذا التجمع السميراميسى . لكنى لم ألبث أن انضممت إلى تجمع صلاح عبد الصبور الأكثر تركيزا فى **«الجمعية الأدبية المصرية»** . حيث تعرفت بأصدقائه المؤسسين لهذه الجمعية . ومنهم **د . أحمد كمال زكى . د . عز الدين إسماعيل . فاروق خورشيد . عبد الرحمن فهمى . د . عبد الغفار مكاوى . د . حسين نصار . د . عبد القادر القط**

هذه الجمعية أسهمت ندواتها الأسبوعية بفعالية مؤسسيها الأصلاء فى تشكيل وجداننا الثقافى . لقد جعلت من ندوات ثلاثائها الأسبوعية مدرسة للشعر الحر ودراسة الأجناس الأدبية . وامتد نشاطها إلى إصدار عدد لا بأس به من الكتب المهمة .

وظل فرسان هذه المدرسة فى نصرة الشعر الجديد خاصة . والأدب الجديد بعامة . حتى بعد توقف **«الجمعية الأدبية المصرية»** جسدا عن الشارع الأدبى .

فى طليعة هؤلاء الفرسان كان **صلاح عبد الصبور** رائد الشعر الحر يتحرك فى حماسة . وإيمان وثقة . ولم يكن فى سوق الشعر الحر من دواوينه المصرية وقتئذ سوى دواوين صلاح الثلاثة الأولى . وديوان **أحمد حجازى** . وعندما أهديته ديوانى الأول **«إيقاع الأجراس الصدئة»** فى مطلع **١٩٦٥** انتقل إلىَّ إحساسه الكبير بالقلق المبدع . كأنه أضاف إلى عناصر معركته من أجل الشعر الحر موقعا وسلاحا جديدا .

وفى **«ندوة ناجى الثقافية»** آنئذ . فى ١٥ مارس ١٩٦٥ . كان صلاح عبد الصبور **ود . عز الدين إسماعيل ود . أحمد كمال زكى** والشاعر **كمال عمار** يناقشون هذا الديوان . وهى مسألة شكلت دفعة قوية فى حياتى الشعرية ، فقد كانت أول مواجهة لى مع جمهور الشعر . كما كانت دراسة **د . عز الدين إسماعيل** عن هذا الديوان . التى نشرت فى مجلة الشعر فى نفس الشهر . مسئولية شعرية جادة . عجّلت بخروجى من رحم التكوين . يضاف إلى هذا ما كان يخصنى به **د . أحمد كمال زكى** من دراسة لقصائدى المتفرقة بمجلة **«الآداب»** البيروتية .

بعد هزيمة يونيو ١٩٦٧ . وتقاعدى من الجيش . وبدئى مشوار الدراسة . كان صلاح معى فى ديوانى الثانى **«قيامة الزمن المفقود»** . وكان بصحبته فى هذه المرة من فرسان الجمعية الأدبية المصرية **الدكتور عبد القادر القط** . حيث جرت المناقشة فى البرنامج الثانى بالإذاعة ١٩٦٨ .

وفى مطلع عام ١٩٨١ كان ظل سيف الجمعية الأدبية المصرية الطويل مازال يمتد بالثقة والإخلاص لنصرة الشعر الحر . الذى لم يعد يُقرأ الآن فى الشارع الشعرى سواه . ففى **«جمعية الأدباء»** اشترك **فاروق خورشيد** فى مناقشة ديوانى الثالث **«رماد العيون»** . كما ناقشه **د . عز الدين اسماعيل** فى «أمسية ثقافية» بالتليفزيون . أما الديوان نفسه فقد كان صلاح عبد الصبور هو صاحب الفضل الأول فى إصداره . وإن شابهت فى هذا كل الشعراء الذين شملتهم أبوّة صلاح لحركة الشعر الحر . فصدرت تباعا دواوين **محمد أبو سنة . وفهمى سند . ومفرح كريم . وأحمد سويلم . وجميل عبد الرحمن . وأحمد عنتر . وحسن**

توفيق ، ومهران السيد ، وعز الدين المناصرة ، وعمر بطيشة ، ووفاء وجدى ، وكمال عمار ، وأنس داود ، وأحمد الحوفى ، وفوزى خضر ، ومحمد الشحات ، وفولاذ الأنور ، وحسين على ، ومعظم هذه الأسماء من جيل السبعينيات ، الذين فتح لهم صلاح مجلة الكاتب فى العام السابق لسفره إلى الهند .

والآن ، على الشعراء المجددين من مدرسة الشعر الحر أن يخلصوا لراية صلاح ، ويواصلوا المسير بالعطاء المتفرد ، والمشاركة البناءة ، والمحبة الصافية .

تأملات في مسرح جريح

□ سمير العصفورى

طالما تعذب بعض منا ، ممن أحبوا المسرح وجذبتهم أمواجه ، فألقوا بأنفسهم فى لجتها .

تعذبنا كثيرا ونحن نتلمس أطواق النجاة المكفولة فى ذلك الزمن البعيد ، والمتمثلة فى نصوص المسرحيات (المكتوبة شعرا) . حملتنا تلك الأطواق الشعرية زمنا ، لكنا عانينا معها الكثير . قلنا هذا ونحن على الشاطئ الثانى من العمر ، بعد أن أدركنا أن المسرح يحتاج إلى طعم آخر ، وإلى مبنى آخر ؛ إذ أنه يواجه جمهورا آخر ، وهموما أخرى .

نحن لم نطرح مسرحيات الشعر البديعة هذه تعاليا عليها ، لما كنا نجرؤ ، وما كان فينا شاعر ، بل كنا مجموعة من الممثلين والمخرجين ، لدينا شوق عارم محموم إلى أن نجد مادة جديدة تعبر عنا اليوم ، لا تلك المادة التى تستعيد لنا أشواقا وأحزانا قديمة . كان دورنا محصورا فى الأداء الفنى والحرفى للمسرح ، بصفتنا صناع مسرح ، تقوم حياتهم الجديدة على تخليق المسرح من مادة الصدق . لم نكن فى حاجة لأن نحيا من جديد فى تخليق المسرح من مادة المغالاة والمبالغة المسرحية . ومن هنا كانت المعاناة بين الفعل والقول . كنا نريد أن «نكون نحن» ، لا أن نكون مجرد «طراز فنى متميز وراسخ نتنكر بداخله» .

صدام مروع يعانيه صديقنا الممثل الذى يؤدى شخصية قيس في رائعة شوقى (مجنون ليلى) .

إنه يواجه كمًّا متعاظما من الأبيات الشعرية التى تحمل بلا شك قدرا عظيما من وصف ذاتية الشاعر حيال الشخصية ... غنائية فارهة ، بطول نفسى ، وتلاحم موسيقى ، تتعدى فى جمالها المسموع كل طاقة «الشعور» فى داخل صديقنا الممثل . وعندما تمتد «القصيدة» ، وينتهى زاد صديقنا الممثل ؛ أعنى زاده الشعورى والانفعالى ، والصورة الدممية التى يعانيها ، يبدأ فى استخدام «احتياطى» الصنعة الفنية - أعنى أنه يمتد مع القصيدة ، ملقيا إياها فى ترنم موسيقى تخدع نغماته سامعيه ، وتؤثر فيهم من الخارج ، فى حين يظل داخله مشغولا بهموم وأشواق أخرى لا تتزاوج مع ما ينطق به . لقد اكتشفنا واكتشف صديقنا ممثل «قيس» أن ما بداخله «قلق» خاص ، قلق آخر معاصر ، لا يتوازن مع قلق «ابن الملوح» .

كان فنانا الممثل يعانى حالة من حالات «الانقسام» بين ما ينطق به وما يؤمن به . لقد تعلم فنانا من حكماء فن المسرح أنه لابد من أن يتزامن فعله الداخلى وفعله الخارجى ، لكنه - على الرغم من شرف المحاولة - كان يسقط فى الانقسام ويترنح فيه ، بين بساطة ما يأمل فيه وينشده ، وضخامة المتاح الرائع من الأبيات الشعرية .

فنانا لم يسترح ضميره «للصدق المجازى» ، وهو الحكم المهذب على «الادعاء والمبالغة وتزييف الانفعالات» . لقد أدرك فنانا أن أزمته ليس مرجعها إلى «الغربة» التى بينه وبين قيس ، أعنى البعد الزمانى ؛ وليس أيضا «صوفية الحب وعذابه الذى لا يطاق» لكنه أدرك أن الشاعر كان يسرق منه كل نجاحه الفنى ، حين جعل منه مجرد «بوق» ينفخ فيه لكى تصل كلماته إلى الناس فيصفق الناس - للشاعر دائما ، حتما . على أنهم إذا صفقوا له مرة فبوصفه «بوقا» ليس أكثر .

أحس فنانا الممثل أنه لابد أن يكف عن أن يكون مجرد بوق أو راوية للشاعر ؛ فلقد ألقى عليه زمنه المعاصر مسئوليات وهموما ، تنقله نقلة جديدة بوصفه شريكا فعليا فى عملية «الخلق والإبداع» .

ومن هنا أدرك فنانا أنه أمام قصائد شعرية ، وأنه فى حاجة إلى «مادة» أكثر تعقيدا .... تهزه من أعماقه ، وتملأ ذاته بما يفعله ، مادة تنقله بهمومه وأفكاره وأشواق عصره إلى الآخرين الذين يشاركونه عصره . لقد طرح فنانا المجنون جانبا بالمسرح تلك المطولات الجمالية ، لأن القصائد الجديدة التى كان يقرؤها أو يسمعها تحمل فى باطنها وفى إيقاعها الحى شيئا ما جديدا وعميقا ، يثير فى داخله شعورا يتعدى الجمال إلى الدراما .

وتمنى فنانا لو كان بالمسرح العربى شيىء من هذا . لقد ازداد «عذاب» صديقنا الممثل عندما عانى «خصوبة» عذابات هملت ومكبث . لقد عذبه كثيرا ألا يجد فى شعر قومه مثل هذا ، فتمناه وسأل ذاته : لماذا ؟ وأدرك عند ذلك أن شاعرنا الذى يكتب للمسرح يبدو أنه لم يعرف الناس عن طريق الملامسة ، ولم يتعقبهم عن وعى ، على الرغم من أن المسرح مرآة للحياة - مرآة تعكس فى خصوبة شديدة وبتحليل أشد ما تصادفه فى الزمن الماضى والزمن الحالى وفى المستقبل أيضا .

من هنا أعلن فنانا «الإضراب» عن تعاطى هذه القصائد الطوال ، لأنه رفض نهائيا أن يكون مشاركا فى «معرض لأبواق الشعم المسرحية» .

لقد أدرك فنانا أن مادة الشعر فى المسرح ليست لخدمة الشعر بل لخدمة الدراما والشعور . الشعر ليس وسيطا ناقلا ، بل هو البداية والنهاية ، هو موضوع المشكلة كاملة . لقد خضع الشاعر المعاصر ، أو الأكثر معاصرة ، لفن جديد «موضوعى» ، هو فن المسرح المتعدد المستويات لم يعد الشعر فى المسرح إذن قرين المبالغة الأدبية . ومن هنا رفض فنانا الممثل تلك العباءة الشعرية الفضفاضة الزائدة عن الحد فى حجمها وألوانها وطرزها . لقد وجه فنانا - عاشق المسرح - وجهه نحو شاعره الجديد الذى ما عاد يحلق فى بيداء الخيال الشاسع المجدب أحيانا ليتصيد شخصيات مستحيلة ، ومواقف مستحيلة ، لمجرد تجسيد وهم المسرح . **أتى الشاعر الجديد رجلا من غمار الناس ، يدب فى الأسواق ، وتلفحه الشمس ، ويعذبه السعى بحثا عن الحق والحقيقة ؛ عن العدل والعدالة ، عن الحرية .**

شاعر قلق ، يأتى فى زمن قلق ومعذب ، يأتى كى يتعذب ، ولينطق كلمات الشعر الصادقة والمصدقة معا .

أتى شاعرنا الجديد تحيط به شخصياته المتعددة : الظالم والمظلومون ؛ الحكماء والبلهاء ؛ الشرفاء والرعاع . أتى وحوله جمهوره . لم يأت وحده ، بل أتى وفى ركبه الدنيا ، أو أتى فى ركب الدنيا .

انجذب فنانا عاشق المسرح لشاعرنا الذى جاء يطرق أبواب المسرح لكى ينفث فيه روحا جديدا ؛ لكى يصنع مسرحا شعريا جديدا ؛ لا ذلك الأسير لضرورات الشعر ، بل ذلك المنسوج من الشعر نسجا جديدا سداه المعاناة ولحمته الشوق إلى خلاص العقل والروح . إنه ذلك النسيج الذى يجسد جوهر الحياة التى نحياها والفن الذى نعشقه ، مندمجين فى وحدة واحدة . إنه يمس عن قرب جوهر الحياة وكل القضايا الحياتية التى تمتد من أول الحدث اليومى العابر إلى الحدث الكونى الأبدى . وهنا وجد فنانا الممثل نفسه وسط هذه الدنيا الجديدة . **لقد أعان الشاعر القادم إلى المسرح فنانا على الوصول إلى شاطئ الصدق والوعى فى نفس الوقت . لقد تحددت الرؤية . وتم وضع الخط الفاصل بين مسرح القصائد الشعرية ومسرح الشعر الخالص ؛ بين مسرح الخيال ومسرح الواقع المستحيل ؛ بين مسرح الإعجاب الممكن لغرابته ومسرح المشاركة الفعالة ، حيث الناس والمسرح كل لا يتجزأ .**

كانت هذه بداية **صلاح عبد الصبور** فى دنيا الأصباغ والأضواء وهموم الحرفة المسرحية .

لقد أعطانا الكثير لأنه كان يمتلك الكثير ، والكثير جدا :

- وعى شديد بالمسرح مع القبض على ناره الحارقة .
- وعى حقيقى بالفكر ومعاناة تناقضاته وتقلباته القاتلة .
- الإيمان بالكلمة مسئولية وخطورة وقدرا .
- الإسهام فى وضع ملامح وإشارات فوق بطاقة المسرح العربى الباحث دوما عن هوية مميزة . إنه الآن مسرح جريح ، بل مسرح قتيل .

تذييل :

الجيل الذى أعنيه هو ذلك الجيل المسرحى الذى أيقظته نسائم الثورة المصرية ، والذى عاصر نشوء المسرح المصرى الحديث فى ظلها .

ليس موضوع المقالة دراسة نقدية مقارنة للمسرح الشعرى بقدر ما هى تأملات (عاشق للمسرح) .

تنويه :

معذرة أيها العزيز الراحل صلاح عبد الصبور إن اقترنت أحزانى لفقدك بحزنى للجرح القاتل لمسرحنا العربى ، وشكرا لزادك الشعرى الذى نستعيره منك .

تذييل بعد التنويه :

قلمى أضعف من أن يسجل مجرد هامش شاحب على ثراء عطائك ؛ فاغفرلى تطاولى على دنيا التعبير ياعزيز العطاء .

تنويه بعد التذييل :

نأمل أن يهبط على فروع شجرة مسرحنا المصرى مزيد من الشعراء ، فهم صوتها العذب ، ومؤذنها الصادق للعالم أجمع .

مسئولية المثقف ومعجزة الكلمة!

□ سلامة أحمد سلامة

يصعب في كثير من الأحيان أن تندرج الكتابة الصحفية ذات المضمون السياسي تحت أي لون من ألوان الإبداع الفني . إذ تضيق طاقة الإلهام والخلق فيها حتى لاتكاد تبين . وإذ تصبح مهمة الكاتب أن يتناول بالتعليق أو التحليل أو السرد وقائع محددة تتصل بأوضاع وظروف سياسية واجتماعية واقتصادية . على المستوى المحلي أو العالمي . يرتد الخيال عنها حسيرا كلما حاول أن يضفي عليها من عنده . غير ما يسمح به تسلسل الأحداث . أو اجتهادات الاستنتاج الذي لابد أن يؤيده المنطق . وتسنده شواهد التاريخ القريب أو البعيد . ومن هنا . فقد تبدو العلاقة شبه مفصومة بين مجالات الإبداع الأدبي وما يجرى على صفحات الصحف والكتب من مقالات وأبحاث سياسية . اللهم إلا من حيث إن الإنتاج الأدبي ، من شعر ونثر وقصة ورواية ونقد . يمثل رافدا من روافد الحياة الفكرية والثقافية . التي تسهم ـ إلى جانب روافد أخرى ـ في تشكيل المناخ العام للمسرح السياسي الواقع بكل تفاعلاته . والتي تؤثر في فكر الكاتب السياسي من حيث يشعر أو لا يشعر . وتكون جزءا من عالمه الباطني . وإذا كان النقد الأدبي يستخدم الأدب ـ شعرا ونثرا ـ مادة لاعمال الفكر والنظر . أو ـ بعبارة أخرى ـ إذا كان الشعر والنثر هما المادة التي يشتغل بها الناقد الأدبي . فإن نفس المادة تصبح أيضا مجالا للنقد السياسي . إذ يرى الكاتب السياسي فيها دلالات ورموزا تعكس أوضاعا سياسية واجتماعية مليئة . تعينه على الفهم والرؤية والتحليل . واستباق الأحداث أو التنبؤ بها .

هذه مقدمة ضرورية لتحديد مدى الإسهام الذي شارك به **صلاح عبد الصبور** ـ شاعرا ـ في وعي المثقفين المصريين خاصة . والمثقفين العرب بعامة .

ولست أعرف **صلاح عبد الصبور** قد التزم في شعره بمذهب سياسي معين . أو دافع عن نظرية سياسية معينة . أو وقف في ظل نظام سياسي أيا كان . ولست أعرف أنه استخدم الكلمة مدحا أو هجاء ، أو هجوما أو دفاعا عن زعامات سياسية معينة . كما فعل غيره من كبار الشعراء العرب . المعاصرين وغير المعاصرين .

ولكن **صلاح عبد الصبور** حمل في شعره وبين ثنايا كلماته . دفاعا حارا مستميتا عن كل ما تحلم به الأنظمة السياسية أو تدّعيه . من احترام لكرامة الإنسان وحريته ، ومن إيمان بقدرة الإنسان على أن يصنع عالما ينتفي فيه الظلم ، ويسود فيه معنى العدل والإخاء والمساواة .

وقد وضع **صلاح عبد الصبور** نفسه وشعره بذلك فوق المذاهب والنظريات السياسية ، متجاوزا بذلك حدود البراجماتية السياسية التي تملي اتخاذ موقف من المتغيرات التي تتطلبها لعبة السياسة ، والتي تخاطر بتحويل الأديب أو الشاعر من صاحب كلمة وفكرة إلى تاجر كلمة بلا فكرة .

والذي لاشك فيه أن **صلاح عبد الصبور** قد قدم بذلك نموذجا لما ينبغي أن يكون عليه الشاعر أو الأديب . وطرح قضية الفن والحياة بطريقته الخاصة . لم يترك قضايا العصر ولا واقع المجتمع الذي يعيش فيه دون أن يقول كلمة . وهو مع ذلك لم يلوث قلمه بشرور النفاق الذي يبتذل فن الشاعر أو الكاتب المبدع ، حين يضطر ـ راضيا أو مكرها ـ إلى أن يضع فنه في أكفان المنفعة السياسية أو الأهداف المحدودة الرؤية والقصيرة الأجل .

وتسألني : هل أضاف **صلاح عبد الصبور** ـ بشعره وإبداعه ـ في وعيك الفكري شيئا جديدا ؟

وأقول لك دون أن اعتصر فكري طويلا . إن صلاح عبد الصبور قد أضاف إلى وعيي المحدود نقطتين باهرتين :

أولاهما : تناوله الرائع لفكرة الصراع بين السلطة الزمنية والسلطة الفكرية في «**مأساة الحلاج**» ـ وهي مسرحية سياسية في المقام الأول ـ بين السلطة التي تملك كل وسائل القهر والإرغام والتهديد . والفكر الذي لا يملك غير حكمته . معزولة عن الأصدقاء والأنصار والأشياع . مجردة من وسائل التهييج والإثارة التي ترضي العامة . وفي إطار هذا الصراع تتبلور قضية المثقفين وموقفهم من الفتن والصراعات السياسية المحدقة بهم : هل يشاركون فيها فيتحملون أخطاء الرأي ومخاطره . أم ينأون بأنفسهم عنها . اكتفاء بذواتهم . واتقاء الشرور السلطة وأخطارها . ويبحثون لإبداعهم عن مجالات أخرى أكثر أمنا وسلامة ؟ وهو يرى أن المثقف يتحمل مسئولية خطيرة ، فلا ينبغي أن يشغله فنه عن الناس وعما حوله . ولا ينبغي أن تظل الحكمة والفكرة وقفا على صاحبها . تحقق له مجرد إشباع ذاتي . فمهما ارتقت درجة هذا الإشباع أو انعكست على من حوله تمتعهم وتغنيهم . بل يجب أن تنزل إلى الناس . تفضح الشر وتسد عليه المنافذ :

إن كانت قيدا في أطراف
يلقيني في بيتي جنب الجدران الصماء
حتى لا يسمع أحبابي كلماتي ..
فأنا أجفوها . أخلعها .. ياشيخ
إن كانت شارة ذل ومهانة
رمزا يفضح أنا جمعنا فقر الروح
إلى فقر المال ..
فأنا أجفوها . أخلعها .. ياشيخ
إن كانت سترا منسوجا من إنيتنا
كي يحجب عن عين الناس
فنحجب عن عين الله
فأنا أجفوها . أخلعها .. ياشيخ

ثانيهما : إيمانه الشديد بمعجزة الكلمة . وهو إيمان يصل إلى حد التسليم البديهي بأن الكلمة فعل ، أو أن لها تأثيرا يبلغ درجة الفعل . فالكلمات تقتل ، والكلمات تحيى . والكلمة الصادقة تبقى خالدة تحرك طاقات الفعل لدى الإنسان ، لأنها تروى من نبع لا ينضب شجرة المشاعر الكامنة . ولعل **صلاح عبد الصبور** يعكس بذلك – دون أن يدرى – ثورة عصرنا هذا فى عالم الاتصالات السريعة . حيث تنتقل الكلمة وتتلون وتتشكل وتتجسد فى لمح البصر ، أو هى تتجسد أولا ثم تتشكل ثم تتلون ثم تصبح كلمة طائرة فى لمح البصر . وهو قد يؤمن بالنسق الأول من التغير الذى يصيبه الكلمة ، فى حين يؤكد الواقع المؤثر الحى من حولنا أن النسق الثانى هو الذى يجرى حقا .

ولعل هذه المشكلة الإنسانية هى أعوص ما يواجه أصحاب الكلمة والشعراء منهم بخاصة . فالرؤية الذاتية تصبح سرابا وقبض ريح . مادامت لا تترجم وجدانا عاما . ولا تعكس مزاجا سائدا فى المجتمع . وهذه الرؤية الذاتية إن كانت صادقة فإنها هى التى تفرق بين الشاعر والكاتب السياسى . فالكاتب السياسى يبدأ حيث تنتهى كلمة الشاعر . والشاعر يبدأ من نقطة لا يراها الكاتب السياسى فى أعماق الوجدان العام لشعب أو لجماعة أو لأمة ..

ومن هنا أيضا تبقى . أشعار **صلاح عبد الصبور** ورؤاه رموزا يعتد بها فى استشراق المستقبل . تستثير فى وجداننا ما نتحرق إليه شوقا من حب للحرية والعدل . وتصحح فى خيالنا ما نطمع إليه من إيمان بكرامة الإنسان وقدرته على الارتقاء فى مدارج الكمال الإنسانى . عند الحدود المعقولة من الصدق مع الناس ومع النفس .

صلاح عبد الصبور
صوت عصرنا الشعرى

فاروق شوشة

ليس الآن وقت الكتابة المستأنية عن شعر صلاح عبد الصبور . **ذلك أن حُضوره الطاغى – كإنسان – ما يزال يملأ العين والقلب ، ويغلّف النفس بغمامة نديّة من الأسى الموجع النبيل ، ويجعل من حضوره الشعرى – وقد خلع عليه الموت جلال الدلالة ونفاذ الإفصاح – سيفا بتارا ، ينفذ إلى أعماق الظلمة واليأس ، ويطارد أشباح التردّد واللامبالاة ، ويفجؤنا بوخز قاطع ساطع ، هو وخز الحقيقة الخالدة ، تتكشّف بقارئيه ومتأمليه ، وتصفعهم من خلال كلماته المدبّبة ، وحُنوّه الغامر ، وصِوته الإنسانى المفعم .**

لكن ، ها نحن الآن نتجمع ، نُلملم أجزاءنا فى مواجهة الحدث ، ونعكف على ديوان **صلاح** ، كلٌّ من خلال وحدته وخلوته وهواجسه ، لنجد فيه العلاج الناجع الوحيد ، من الشعور بالفقد ، ويكتب كلٌّ منا شهادته ، شهادة على عصر من الشعر ، كان **صلاح** وما يزال صوته ونبضه واتجاه بوصلته . نكتب عن **صلاح** وعن أنفسنا ، لأنه فى حقيقته الإنسانية والفنية مُوزع فينا ، ملتحم بالنسيج الحىّ فينا ، من خلال ريادته الفذة على الطريق ، واستمراره المثقل بأعباء المسئولية ، والزاد الوفير الذى يتركه لكل من يجئ من بعده من الشعراء .

* * *

كانت قصيدة **«يا نجمى ، يا نجمى الأوحد»** بداية اكتشافى لشعر صلاح عبد الصبور وحُبّه . لفحتنى من خلالها أنفاس عاشق عصرى مضعضع مسكين ، منكسر القلب ، مقصوم الظهر ، وشدنى التحام نسيجها بصيغة العصر فى الحب ، من خلال الصوت المجهد يتلاقى القزْمان المنهوكان العليلان ، يواجهان الليل الموحش والرعب المسيطر ، ويعريان من زيف العصر وأكاذيبه ، ولا يعد كل منهما صاحبه – وهما العاجزان – بشئ ، حتى بأمل الحب فى ظل الأيام المريضة . ومن بين ثنايا القصيدة ، كانت تلتمع التفاصيل الصغيرة المتناثرة ، المتشابكة فى دهاء وحبكة حتمية ، تنتظم النجم الأوحد والدق على الباب المفضى إلى الركن النائى وصدر الشباك الذى تمسحه أصابع الريح الشرقية ، لتصنع هذه التفاصيل والجزئيات – فى النهاية – وهج القصيدة المضئ . والحبيبة هنا ليست متاعاً للعاشق ، أو مُقتنى جميلا يزين عالمه الملئ بالتحف والنفائس ، أو ملاذا لشبق الغريزة وسُعارها الدموىّ . لكنها صوت إنسانى يتردد فى أرجاء التجربة وساحاتها . يُلقى بضعفه على ضعف المحب ، فيواجهان معا بضعفهما المشترك قسوة العصر وضراوة الأيام ، ويتعزيان ويتقويان بالكلمة ، ويكشفان أكذوبة المجد ، ويعلمان أن مصيرهما المحتوم رحلة حب معتلّ :

وجلسنا فى الركن النائى ، نحكى ما قد صنعته الأيام
ونما فى قلبينا مرح مغلول الأقدام
مرح خلاّب كالأحلام
وقصير العمر
هل يضحك يا نجمى إنسان مقصوم الظهر
يا نجمى
فلْنتناجَ ، ولنتحسس ما أبقت أيام الذل
ولأن الأيام مريضة
ولأن لليل الموحش يولد فيه الرعب
تعتلّ كليمات الحب !

هذه النغمة المنكسرة ، وهذه الإنسانية البسيطة فى غير تدن أو ادعاء ، وضعتنى فى مواجهة فروسية **على محمود طه** المدّعاة ونرجسيته كعاشق ، وعدمية **إبراهيم ناجى** ومأساويته القدرية العاجزة كفراشة دائمة التنقل والاحتراق باللهب ، وشكوك **محمود حسن إسماعيل** المغلّفة بالغموض وتكثيف الأستار بدلاً من الإفصاح والبوْح ، وجعلت من تجربة الحب عند

صلاح تجربتنا جميعا ، ووجدنا ـ لاول مرة ـ شاعرا قاهريا حقيقيا ، يقدم لنا ذلك المصطلح الفريد «صديقى» الذى نهناه جميعا . وأخذت صورة «الصديقة» فى شعر الحب تكتمل فى قصائد صلاح المتتالية ، سماتٍ وأبعادا ودلالات ، ويكتمل معها فهم جديد ، عصرى تماماً ، ووعى جديد ، إنسانى تماما ، للعلاقة الإنسانية بين الرجل والمرأة ، ومعركتهما المشتركة ضدّ عناصر القهر والتخلّف والإحباط ، وإذا بهذه المحبوبة الصديقة ، تصبح للعاشق العصرى قميص يوسف وأنفاس عيسى . وساقاً للكسيح وعيناً للضرير ، وأملا لمن كان يفتقد الأمل والعزاء ويفكر فى الموت بعد أن أدار وجهه للحياة :

وطرقتين فوق بابنا .. موّزع البريد
لا ! لا أريد
هل من مزيد يا حياة ، محتى هل من مزيد
خطابك الرقيق كالقميص بين مقلتى يعقوب
أنفاس عيسى تصنع الحياة فى التراب
الساق للكسيح
العين للضرير
هناءة الفؤاد للمكروب
المقعدون الضائعون التائهون يفرحون
كمثلما فرحت بالخطاب يا مسيحى الصغير
(ديوان الناس فى بلادى : رسالة إلى صديقة)

نعم ، كان غناء صلاح للحب ، من خلال تجاربه العاطفية ، التى التحمت فيها ذاته بالآخر وبالعصر وبالكون ، دَرْباً جديدا غير مطروق ، وبداية حساسية شعرية جديدة ، سواء فى مرحلة اتكائه على مشاعره الأولى ، وتذكراته المبكرة ، وإحساسه الجارف بالحياة والأشياء ، كما فى مجموعته الشعرية الأولى ، وفى بعضِ القصائد التى تشكل امتدادا لها فى مجموعته الثانية ، أو فى مرحلة بروز وعيه الإنسانى العميق ، وعمق رؤيته الشمولية للإنسان والكون ، واصطباغ أحاسيسه المتقدة بهموم المفكر ، وارتطام وجدانه بقضايا العصر وعذاباته وصراعاته ، وهو ما تكشف عنه مجموعته الشعرية . «**عمر من الحب**» . التى اختارها بنفسه من بين أشعاره العاطفية الطابع ، والتى يقول فى تقديمه لها : «**الشعر والحب مثل الخنجر ذى الحدّين ، حين غرست أحدهما فى قلبى غرست الآخر ، وقد كان الشعر جرحى وسكّينى حين عرفت أن أتكلم جملة مفيدة . كان حلم حياتى فى الصّبا أن ألبس قميص الجنون الشعرى حتى يوضع على جبينى غاره من الزهر الغالى الثمين . وهأنذا بعد كذا من السنين لا أعدّها من حشر أكتافى فى القميص وليس على جبينى إلا بضع زهرات رخيصة . ولقد راهنت هان فاوست لا على المعرفة ، بل على الإحساس ، كان لابّد أن أدور كالنرد على المائدة ، وأظلّ أدور حتى يتكشف وجهى عن الرقم العظيم . وكانت المائدة هى قلبى وهى قلب المرأة أو النساء اللاتى عشقتهن ، وهى قلب الحياة .**»

ويظل **صلاح عبد الصبور** مخلص النبرة لاقتران الإحساس والمعرفة ، لتكامل الوعى ونفاذ البصيرة ، عبر تجاربه الشعرية العاطفية ، التى شكلت مناخا ، وشقت طريقا ، وجمعت طُرّاقاً ومريدين ، حتى حين تكسَّرت أسلحة الفارس القديم ، وتطايرت أحلام العاشق الهمام ، وانخلع القلب تحت وطأة التجربة وهول التحدى وسطوة المقدور ، ظلّ الشاعر وفيا للحبيبة ، الصديقة ، شريكة رحلة الحياة ؛ فليس غيرها من يعيده إلى الطهر والبراءة والبكارة ، دون حساب الربح والخسارة ، عندئذ لن يفترقا ، وإنما يضمهما دوماً معا طريق :

«ماذا جرى للفارس الهمام
انخلع القلب ، وولّى هاربا بلا زمام
وانكسرت قوادم الأحلام
يا من يدل خطوتى على طريق الضحكة البريئة
يا من يدل خطوتى على طريق الدمعة البريئة
لك السلام
لك السلام
أعطيك ما أعطتنى الدنيا من التجريب والمهارة
لقاء يوم واحد من البكارة
لا ، ليس غير أنت من يعيدنى للفارس القديم
دون ثمن
دون حساب الربح والخسارة .»
(ديوان أحلام الفارس القديم)

تُرى ، ما الذى كان يجعلنا أكثر انجذابا إلى «الصيغة الشعرية» ، التى أنجزها **صلاح عبد الصبور** ـ منذ أشعاره المبكرة ـ دون غيره من رواد الموجة الأولى فى حركة الشعر الجديد ، كالسيّاب والبياتى ونازك وأدونيس وحاوى . إن هذه «الصيغة» التى أعدُّها فى طليعة منجزاته ، لم يكن لها بالنسبة إلينا ـ نحن شعراء الموجة التالية ـ جهارة الصياغة الكلاسيكية الفخمة عند السياب ، تلك التى تنضح بأصالتها العربية وتمثلها البارز لكل معطيات التراث العربى فى أزهى نماذجه ، على نحو يجعل من السياب صورة من فحولة «المتنبى» التعبيرية فى سيطرته على اللغة وتحقيقه للنموذج العربى . كذلك لم يكن لهذه الصيغة التى أنجزها **صلاح عبد الصبور** ذلك النفاذ السريع المباشر المتوتر ، من خلال حسٍّ سياسى زاعق ، ولغة يومية تحمل الشعارات ، وتتظاهر فى عرض الطريق ، وتصطدم بالحواجز والسدود ، وهو ما حققه **البياتى** وبخاصة فى مجموعاته الأولى ، قبل أن ينكش فيه جانب الإحساس الفطرى والبراءة فى مواجهة تصلب الوعى وتكثيفه ، وصولا إلى المباشرة التى تعكف على استخلاص دلالة التجربة بدلا من التجربة ، والوقوع فى تكرار الصور والرموز والإشارات ، والجفاف والتعقيل بدلا من وفرة الشعور والإحساس

ولم يكن لُلصيغة التى أنجزها **صلاح عبد الصبور** تلك القدرة اللامحدودة على المغامرة اللغوية ، وصولا إلى لغة شعرية تشبه لغة الطقوس والسحر ، قد تبهر بتكثيفها الكيميائى ، وتفجيرها لشتى الاحتمالات الدلالية ، سعيا وراء الإدهاش والإغراب والمفاجأة ـ كما فعل **أدونيس** .

ولم يكنْ لُلصيغة التى أنجزها **صلاح عبد الصبور** ذلك الزخم الفلسفى والفكرىّ الخانق عند خليل حاوى . ولا ذلك الاجترار النفسى والانْشِطان الذاتى عند نازك الملائكة ، منْ خلال لغة عمدتها صعوبة التجاوز والتغريب وافتقاد الصلة بالتراث والانتماء العضوى إليه عُقْدُ الأول . أو لغة تعتمد على إيقاع الظل والضوء ، والهمس والتعتيم عند الثانية .

لكن هذه الصيغة الشعرية التى أنجزها **صلاح عبد الصبور كانت ـ بالنسبة لنا ، وبالرغم من هذا كله ـ الصيغة النموذج فى تعبيرها عن الوجدان ، وفى نفاذها إلى جوهر الشعر ، وفى استشرافها وتمثلها لحساسية العصر ، وقدرتها على ترشيد هذه الحساسية ، والإسهام فى بناء المعجم الشعرى المعاصر ، وتشكيل القصيدة الحديثة** .

هذه الصيغة ليست بعيدة عن المعادلة الصعبة التى استطاع **صلاح عبد الصبور** ـ باستعداد أصيل ، ثم بصبر ودأب نادرين ، تحقيقها فى صورة باهرة ، تجلت فى تمثله الحىّ للتراث العربى من ناحية (**وهو الذى كتب : قراءة جديدة لشعرنا القديم**) ، وانفتاحه الواعى على التراث الإنسانى ـ قديمه وحديثه ـ من ناحية أخرى ، فلم تَنْبَتّ صلته الحميمة بأفضل ما فى تراث أمته ، كما انبتّت صلة غيره ، ولا ضاعت هوّيته القومية فى خضمّ التراث الإنسانى كما بهتت ملامح غيره . وظل هذا الموقف الحضارى يُمثل بعداً رئيسيا وثابتاً فى مسيرة **صلاح عبد الصبور** الفنية والفكرية ، وملمحاً بارزا فى إنجازه الشعرى كله .

يتصل بهذه الصيغة الشعرية أيضا جانب مهم من جوانب الإبداع الشعرى عند **صلاح عبد الصبور** . إذ يندر أن يوجد فى ديوان الشعر العربى ـ قديمه وحديثه ـ شاعر عذبه الإلهام الشعرى ، وشغله وتحاور معه ، وبلغ درجة التجسيد والتشخيص فى استمالته واسترضائه ، وربط بين موقفه من الحياة وموقف الشعر منه ، من خلال إخلاص نادر المثال ، وتهيؤ يكشف عن أقصى درجات الوجد والتفانى والمثول بين يدىْ المحبوب ، وأخذ كل ألوان العدّة والمتاع لعلها تنجح فى جَلْب الإلهام النافر ، والشعر العصىّ ، والقصيد المتأبّى ، فى عدد من قصائده ، عبْر رحلته الشعرية كلها .

هذا الجانب الغريب الفريد فى نسيج **صلاح عبد الصبور الفنى** ، وفى تصوير الحلول الشعرىّ لديه ، موجود بوضوح منذ مجموعته الشعرية الأولى «**الناس**

فى بلادى » من خلال قصيدتى «الرحلة» و «أغنية ولاء» التى يقول فيها :

«هدمت ما بنيت
أضعت ما اقتنيت
خرجت لك
على أواق محملك
كمثلما ولدت — غير شملة الإحرام — قد خرجت لك
أسائل الرواد
عن أرضك الغريبة الرهيبة الأسرار
فى هدأة المساء ، والظلام خيمة سوداء
ضربت فى الوديان والتلاع والوهاد
أسائل الرواد
ومن أراد أن يعيش فليمت شهيد عشق»

ويصبح هذا الموقف من الإلهام الشعرى ، والإخلاص النادر المثال له ، موقفاً صوفياً لا موقفاً فنيا فحسب ، ومقاما من مقامات الوجد المفضية إلى الفناء والحلول ؛ وهو يوقن فى قرارة نفسه وفى القاع البعيد من وجدانه ، أن الشعر وحده هو شرفه الحقيقى ، وهو مسئوليته الأولى والوحيدة ، وهو الذى يمنحه معنى حياته ودأبه واستمراره . إذن فلا ضير فى أن يفسد كل شئ ، أن يفسد كلّ العالم ، مادام الشعر قد سلم له ، ومادامت الكلمات — كلمات الشعر — من حوله تطوف وتحلّق وتصبح فى متناول سعيه وطموحه :

«لم يسلم لى من سعى الخاسر إلا الشعر
كلمات الشعر
عاشت لتهدهدنى
لأقرّ إليها من صخب الأيام المضنى
إن تجفُ فجفوة إدلال لا إذلال
أو تحنُ ، فيافرحى غرّد ، يا نغمة أيامى عودى بافيروزة
يا أصحابى ، يا أحبابى
حيّوا مولاى الشعر
سلمت لى من عقبى أيامى — الكلمات»
[ديوان أقول لكم «قصيدة أغنية خضراء»]

وحتى اللحظات الأخيرة فى مسيرته الشعرية ، وفى ديوانه الأخير «الإبحار فى الذاكرة» وقد دقت الأيام المكرورة أجراسها ، واصطبغ الفودان بالبياض ، واشتعل رماد الرأس والنفس ، وتكسرت القوادم ، وآذنت شمس العمر بالمغيب ، تظل حفاوة الشاعر بعودة محبوبه الأول : «الشعر» ، إليه — بعد طول غياب واحتجاب — فرحا مجلجلا ، ودهشة رائعة ، والتفاتا إلى الدرس الذى تقدمه الحياة للإنسان فلا يعيه إلا بعد فوات الأوان :

«ها أنت تعود إلىّ ،
أيا صوتى الشارد زمنًا فى صحراء الصمت الجرداء
يا ظلّى الضائع فى ليل الأقمار السوداء
يا شعرى التائه فى نثر الأيام المتشابهة المعنى الضائعة الأسماء
. . . .
. . . .
وأنا أسأل نفسى :
ماذا ردك لى يا شعرى بعد شهور الوحشة والبعد
وعلى أى جناح عدت
حيّا كالطفل ، رقيقاً كالعذراء
ولماذا لم أسمع خطواتك فى ردهة روحى الباردة المكتئبة ..
(قصيدة : الشعر والرماد)

هذه العلاقة الفريدة بين الشاعر وشعره ، والتى تتمثل دلالتها العميقة فى أن الشعر هو طهره وبراءته وشرفه وكبرياؤه ، وارتفاعه عن نثر الحياة اليومى ، ووشيجته الرئيسية والحيّة بالأرض والإنسان والوجود ، ووسيلته الى النشوة والصبوة ، والفروسية والجسارة ، تضع فى مواجهتها صورة مغايرة لموقف شاعر كبير — هو أحمد شوق — من الشعر ودلال الإلهام الشعرى ، وفكرته عن نفسه كشاعر . يقول شوقى فى صباه :

شعراء الأنام مهلاً رويداً
إن فى مصر شاعرا لا يُبارى
حاملاً فى الصِّبا لوآء القوافى
مُترقّيا للمُلكِ الأشعارا

ويقول صلاح عبد الصبور :

يا حى ،
فلتفتح لى الأبواب ، أنا الشادى الفارس
أشعارى ورد البستان
سمر الركبان على الوديان
وأنا من فتيان القرية
أوفاهم فى الحب
. . . . . .
يا حى ، قولى للحجاب
فلتفتح لى الأبواب ، أنا الشادى الإنسان !
[أقول لكم : أغنية خضراء]

ويقول شوق — مفتقدا طاقته الشعرية العارمة ، ونَفَسه الشعرى الجديد — فى رثائه لسعد زغلول :

أين منى قلمٌ ، كنت إذا
سُمتُه أن يرثى الشمس رثاها
خاننى فى يوم سعدٍ ، وجرى
فى المراثى ، فكبا دون مداها

ويقول فى قصيدته الشهيرة «كبار الحوادث فى وادى النيل» مخاطبا خديوى مصر :

يأعزيز الأنام والعصر سمعا
فلقد شاق منطق الإصغاء
إن عصرا مولاى فيه المرجّى
أنا فيه القريض والشعراء
هذه حكمتى وهذا بيانى
لى به نحو راحتيك ارتقاء

ويتحسّر على تقصيره فى رثاء مصطفى كامل فيقول :

لولا مغالبة الشجون لخاطرى
لنظمت فيك يتيمة الأزمان
وأنا الذى أرثى النجوم إذا هوت
فتعود سيرتها من الدوران
ماذا دهانى يوم بنتَ فعقّنى
فيك القريض وخاننى إمكانى

ويتحسّر مرة أخرى على عدم تحقيقه لكلّ ما يملؤه من طموح أدبى وشعرى — وهو ما يزال فى ريعان الشباب — فيقول :

أوشكتْ أتلفُ أقلامى وتتلفنى
وما أنلْتُ بنى مصر الذى طلبوا
نالت منابرُ وادى النيلِ حصَّتها
منى ، ومن قبلُ نال اللهو والطربُ

وهى نماذج قليلة تكشف عن موقف شوق من شاعريته ، ورأيه فى دوره وما ينتظر منه . كما تكشف عن مدى الاختلاف فى النظرة ، والتغاير فى الرؤية ، بينه وبين صلاح عبد الصبور ، الذى نجد له نموذجا ينتظم فى دلالته المحاور المختلفة لجوانب العلاقة بينه وبين الشعر حين يقول فى قصيدته : «أغنية للشتاء» :

«الشعر زلّتى التى من أجلها هدمت ما بنيت
من أجلها صُلبت
وحينما عُلّقت كان البرد والظلمة والرعد
ترجّنى خوفًا
وحينما ناديته لم يستجب
عرفت أننى أضعتُ ما أضعتُ !

لكن هذا الجانب من جوانب «الصيغة الشعرية» عند صلاح عبد الصبور يظلّ فى حاجة إلى تأصيل ، وربط بفكرة شعراء التراث العربى — فى القديم — عن الإلهام ، وتمثلهم لما أسموه شياطين الشعر أو الشعراء ، ثم صلة ذلك كلّه بالتفسير النفسى والفنى المعاصر لفكرة الإلهام . ثم علاقة هذا كلّه بموقف صلاح عبد الصبور : الشاعر الإنسان من الحياة والفن معا ، موقفه الأخلاقى المسئول ، وموقفه الريادىّ المأمول .

•••

البساطة الشديدة الأسْر ، والعمق الشديد النفاذ وجهان لجانب آخر من جوانب تلك الصيغة الشعرية التى أنجزها صلاح عبد الصبور . وهو جانب يثير

علاقة الشاعر بالوعى . دوره كمفكر ، حقيقة الأفكار الرئيسية والتجارب الكبرى التى **أخلص لها** طيلة حياته . والتى جعلت من صوته الشعرى شاهدا على عصر . ومن حضوره الشعرى صوتاً لهذا العصر .

هذا الدور الفكرى البارز فى شعر **صلاح عبد الصبور** . ليس مقصورا على آثاره النثرية الكثيرة (ثلاثة عشر كتابا تجمع بين الدراسة الأدبية والرؤية النقدية والتأملات وأدب التراجم والمذكرات والترجمة الذاتية) ولا فى مسرحياته الشعرية الخمسة . لكنه يُطلّ بصورة فنية ناضجة من خلال مجموعاته الشعرية . بدءًا من مجموعته الثانية «**أقول لكم** » . **التى تفصح بعض قصائدها (كقصيدة الظل والصليب)** عن بدايات الاتجاه الدرامى فى شعر صلاح عبد الصبور . الذى كان يؤذن بتحوّله الطبيعى والمحتوم إلى المسرح الشعرى ، مع تكاثف طبقات الوعى . وتعدّد الأصوات وتداخلها فى القصيدة الشعرية . وتعقّد البناء أو التشكيل الشعرى . والإحساس بأن ثمة ألوانا من الحوار تتداخل وتتقاطع . وأنّ ثمة موقفا للشاعر الذى يلقى بكلماته المتعددة الأصوات وكلُّ **همه** أن يحرك جمهوره . وأن يدخله فى دائرة الفعل الدرامى ؛ هذا التحريك الذى يبلغ ذروته فى مسرحية «**ليلى والمجنون** » على لسان «سعيد » :

«يا أهل مدينتنا
هذا قولى :
انفجروا أو موتوا
رعب أكبر من هذا سوف يجئ
لن ينجيكم أن تعتصموا منه بأعالى الصمت
أو ببطون الغابات

. . . .

لن ينجيكم أن تضعوا أقنعة القردة
لن ينجيكم أن تندمجوا أو تندغموا حتى تتكون
من أجسادكم المرتعدة
كومة قاذورات
فانفجروا أو موتوا
انفجروا أو موتوا » .

وبالرغم من خصوصية هذا الوعى واتساعه وثرائه . فإن **صلاح عبدالصبور** ـ الشاعر المثقف . المتكئ على قراءات فلسفية مستنيرة . وتراث حضارى متميز ـ لم يسقط فى هوّة المباشرة أو التقريرية . ولم تعرف النغمة الزاعقة أو الخطابية طريقها إلى شعره . وظلّ شعره ـ حتى فى تجاربه الوطنية والقومية ـ غناء من القرار . مكتسيا بالطابع العام لشعره . من ألفة وخصوصية وانثيال هادئ رزين ؛ فى الوقت الذى انتصب فيه غيره من الشعراء خطباء ووعاظا ومُبشّرين . مرتفعى النبرة . ظلّ هو أقرب إلى حال المتصوّف . لغة وإفضاء . يؤثر الإيماء بدلاً من التصريح الفاضح . والهجْسَ الشعرى بدلا من الخطابية المنفّرة . والمعالجة الناعمة الصَّبور . بدلاً من جلبة الإيقاع وطنطنة التعبير وقعقعة الصياغة . بدءًا بقصيدته «لحن » فى مجموعته الأولى :

فاضحكى يا جارتى للتعساء
نغّمى صوتك فى كلّ فضاء
وإذا أومض فى العتمة مصباح فريد
فاذكرى
زيته نور عيونى . وعيون الأصدقاء
ورفاقى طيبون
ربمّا لا يملك الواحد منهم حشْو فم
ويمرّون على الدنيا خفافاً كالنّسم
ووديعين كأفراخ حمامة
وعلى كاهلهم عبء كبير وفريد
عبء أن يولد فى العتمة مصباح وحيد

وصولا إلى السطور الأخيرة فى ديوانه الأخير «**الإبحار فى الذاكرة** » . **عندما يقول فى تجريدته الثالثة** :

يارب ! يارب !
أسقيتنى حتى إذا ما مَشتْ
كأسك فى موطن أسرارى
ألزمتنى الصمت . وهذا أنا
أغص مخنوقاً بأسرارى

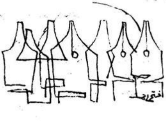
ومن المؤكد أن كثيرين سيعكفون على تأمل هذا الجانب الفكرى فى إنجاز صلاح عبد الصبور الشعرى وتحليله ، هذا الجانب الذى يمثل ملمحا أصيلا فيه . وبه يتميز ويتفرد ويتفوق على غيره من رواد حركة الشعر الجديد . ومن هنا . كان طبيعيا أن يكون شاعر **كالمعرى** هو الشاعر الأثير ـ من بين شعراء التراث العربى ـ لدى **صلاح عبد الصبور** . والأقرب إلى قلبه وعقله . كما كان **أراجون** ـ بالنسبة إليه ـ سيد العشاق فى زماننا ، **فهو** عندما قال إنه سيخترع الوردة من أجل حبيبته . لم يخترع الوردة فحسب . بل اخترع عالما بأسره . كما كان اهتمامه الشديد بقراءة **إليوت** وترجمة بعض مسرحياته . والكتابة عنه . رمزا يؤكد التفاته إلى قيمة «**إليوت** » الفكرية . ومدى قدرته كشاعر على إثارة التفكير والتأمل لدى قرائه ومتذوقيه : كما كان **إليوت** ـ بالنسبة لشاعرنا ـ مثيرا لفكرة «**القصيدة القناع** » من خلال **فهم** مستنير للرموز والأساطير والموروث الشعبى بشكل عام . وقدرة شعرية فذة على تحليل مادة هذا الموروث إلى عناصرها الأولية من خلال وجهة نظره هو . كما فعل **إليوت** فى قصيدة «**الأرض الخراب** » عندما جعل من «**تيريزياس** » رمزا وشاهدا ، ينبض بوعى **إليوت** ورؤيته الجديدة المغايرة كل المغايرة لرؤية **سوفوكليس** . من خلال استخدامه لشخصية **تيريزياس** نفسها .

ولا شك أن هذا الجانب الفكرى فى تكوين صلاح عبد الصبور . وقراءته وتمثله لشعراء الفكر والوعى والتأمل ـ كإليوت ـ وتحليله لعناصر الموروث الأدبى ومفرداته . كل ذلك كان وراء اندفاعه بأصالة وجسارة إلى خشبة المسرح . بادئاً **بمأساة الحلاج** . الذى تحول فى يدى شاعرنا من مجرد **صفحة** تراثية إلى صوت عصرى يهز ضميرنا . وحضور يستثير فعْلنا وتحرّكنا وتعاطفنا . ويجسّد الرمز الإنسانى المستمر لشهيد الكلمة عبر كلّ العصور . **هذا الاندفاع** الذى أرهصت به قصائد ذات طبيعة درامية **لافتة** . مثل «**الظل والصليب** » ـ كما سبق أن أشرنا ـ وقصيدة «**مذكرات الملك عجيب بن الخصيب** » . التى كتبها فى عام ١٩٦١ (قبل مسرحية «مأساة الحلاج » بسنة واحدة) مُستغلاً قناع تلك الشخصية المنتزعة من تراث «ألف ليلة وليلة » للحديث عن **همومه** المعاصرة . التى كانت قضية «**الحرية** » أبرزها وأشدّها التصاقا بنخاع فكره وإحساسه .

فى كتاب «**حياتى فى الشعر** » . الذى يمثل تجربة صلاح عبد الصبور الذاتية كما كتبها . يقول وهو يتحدث عن مسرحية «**مأساة الحلاج** » :

«**لقد جُرجر الحلاج من زهوه إلى حتفه كما حدثنا** بنفسه . **ولكن ذلك كله ليس إلا بناء وشكلاً . أما** القضية **التى تطرحها المسرحية فقد كانت قضية** خلاص **الشخص ، فقد كُنت أعانى حيرة مدمرة إزاء** كثير من **ظواهر عصرنا . وكانت الأسئلة تزدحم فى** خاطرى **ازدحاماً مضطربا . وكنت أسأل نفسى** السؤال **الذى سأله الحلاج لنفسه . ماذا أفعل ؟** » .

ولقد فعل صلاح عبد الصبور الكثير وأنجز الكثير ، وإنى لأراه ـ وقد رحل فى مستهل الخمسين ـ مكتمل النضج والخبرة والوفرة والتمرّس كما لو كان فى السبعين . وأرى فى رحلته الشعرية والفكرية اكتمالاً يصل بين بدء الدائرة وختامها ؛ اكتمالا ملأ القلب حتى فاض عنه القلب . وملأ العقل حتى أتخم به العقل . وتعلّمنا نحن منه الكثير الكثير . وما يزال شعره ـ فى دواوينه ـ ينتظر القراءة الجادة المتأملة . وما تزال مسرحياته صوت احتجاج غاضباً نبيلا يطالب بالوصول إلى الجمهور العريض ليفكر ويتحرك وينفعل . وما يزال وعيه الناضج المستنير نموذجا للمثقف العصرى المكتمل الأدوات والسّمات . الواعى لحقيقة دوره ورسالته . صوتاً لعصره الشعرى .



صلاح عبد الصبور

الصور الشعرية والتشكيلية

الرسم بالكلمات

فتحى أحمد

لم تفجع الحركة الشعرية المصرية والعربية المعاصرة بمحال قدر فجيعتها فى رحيل فارسها النبيل صلاح عبد الصبور، شاعرا واعيا، ومجدداً، وإنسانا معطاء، دمث الخلق، هادئ الطبع، بسيطا.

وقد عرفته وعايشته عن قرب فى الستينيات، حينما عملت معه فى إدارة المجلات الثقافية التى ترأسها، وكانت تضم [**مجلة المجلة ــ الفكر المعاصر ــ الفنون الشعبية ــ المسرح ــ السينما ــ الكاتب ــ الكتاب العربى ــ فنون**]. وكنت أقوم بالإخراج الفنى والرسم لتلك المجلات مع زملاء آخرين لى.

كنت حينذاك حديث التخرج من كلية الفنون الجميلة بالقاهرة، وكان اهتمامى كبيرا بالجانب الثقافى، فى محاولة لدعم دراستى الفنية بالقراءة الأدبية والفكرية.

وقد أتيحت لى فرصة الاحتكاك برؤساء تحرير تلك المجلات الثقافية[**يحى حق ــ زكى نجيب محمود ــ فؤاد زكريا ــ عبد الحميد يونس وغيرهم**]، وتوطدت صداقتى بالشاعر **صلاح عبد الصبور**، فلم تكن معاملته معاملة رئيس لمرؤسيه، ولكنها كانت علاقة حب وأخوة وصداقة.

وبدأت أستكشف عالمه وأسرار شعره الجديد؛ منذ أن بدأ تذوق للشعر الحديث.

ومن خلاله بدأت مرحلة جديدة فى حياتى بالتعرف على وجه الحركة الأدبية المصرية والعربية وفرسانها بمختلف أجيالهم.

وقد كانت فترة ازدهار ثقافى حقيق؛ فإلى جانب المجلات الثقافية كانت حركة النشر تمارس على أوسع نطاق. وقد أفسح المجال لكتابات الشباب فظهرت أسماء كثيرة واعدة فى الشعر والقصة والنقد فى تلك الفترة.

وقد صرت صديقا لكل شعراء تلك الفترة وأدبائها، أقرأ لهم، وأرسم نتاجهم الأدبى والشعرى، وأقيم معهم بين الحين والحين حوارا هادئا ومثمرا. ولكن **صلاح عبد الصبور** ظل بالنسبة لى الأخ الأكبر والأب الروحى الذى ألجأ إليه دائما لأستفيد من تجربته ومن معرفته، وأنهل من معينه الفياض.

ولقد وجدت فيه الشاعر الكامل الذى يحدثنى عن الفن التشكيلى حديث الدارس العالم بأصول كل المذاهب والمستحدثات العالمية فى الفن التشكيلى. وحاولت أن أوجد نوعا من التطابق فى رسم أشعار كل اتجاه.

وقد ساعدنى كثيرا الاهتمام بالصورة فى القصيدة الحديثة بشكل خاص، على نحو يؤكد العلاقة الوطيدة بين الشعر والفن التشكيلى، التى تنبه إليها الأقدمون.

فى العصر الإغريق يقول سيمونيدس: «إن الرسم شعر صامت، والشعر تصوير ناطق»، ومما هو جدير بالذكر أن الفنان التشكيلى الكلاسيكى حتى عصر النهضة كان يقوم بتسجيل أشعار الشعراء وملاحمهم إلى جانب الأساطير والمعتقدات.

ولعلى لا أغلو فى القول حين أزعم أن حركة التجديد الشعرى قد أفادت من مستحدثات الفن التشكيلى إن لم تقم عليها، وأن ثورة الشعراء على شكل الشعر القديم، وتمردهم على الصيغ المألوفة. قد تأثرا بظهور الاتجاهات المعاصرة للفن التشكيلى.

فقد وجدوا فى الفن التشكيلى ركيزة يستندون إليها فى خلق بنية شكلية جديدة للقصيدة، ومبررا لتصورات ورؤى مستحدثة.

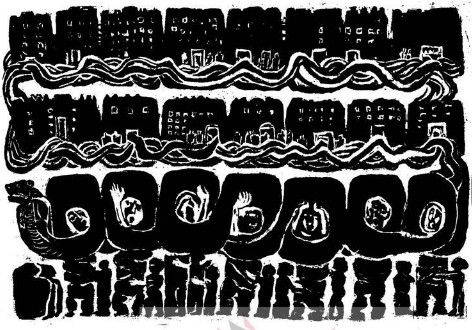
والواقع أن عصرنا الحديث قد عرف نوعا من التلاحم بين الشعراء وأصحاب معظم اتجاهات الفن التشكيلى المعاصر تقريبا، حيث كان كل مذهب أو اتجاه فنى يمثله شعراء وفنانون تشكيليون على السواء.

وقد بدأت هذه الظاهره منذ منتصف القرن التاسع عشر. حيث نجد الشاعر بودلير فى صحبة الفنانين التشكيليين **ديلاكروا وروبنز**. ومن بعده كان بعض شعراء أوربا يصوغون لوحات الفنانين التشكيليين ويجسدونها شعرا، كما هو معروف فى قصائد **بول إلوار ورامبو وأراجون الذى كان صديقا حميما لبيكاسو.**

وحينما نشأ المذهب السيريالى كان الشاعر أندريه بريتون هو القائد الروحى والموجه لجماعة السيرياليين، حيث قام بنشر البيان الخاص بذلك الاتجاه، فكان أول بيان ينشر عن السيرياليين، وبسببه لقب بريتون بأب السيريالية[1] **Pope of Surrealisme**

كذلك كانت **جماعة الدادية Dadaism**[2] تضم إلى جانب الفنانين التشكيليين شعراء كان فى مقدمتهم الشاعر الرومانى تريستان تزارا **Tristan Tzara** وأيضا فقد كانت **التكعيبية**[3] **Cubism** تضم ــ إلى جانب روادها التشكيليين ــ الشاعر **أبولينير Apollinair**. وكان له الفضل بما نشره عنها فى عام ١٩٠٩ فى المجلات وكتيبات المعارض.

ولكننا على المستوى العربى لم نجد شاعرا من شعراء العربية المعاصرين، حفل شعره بتحقيق الاتجاهات



إحدى لوحات الحرافيش المستوحاه من ديوان الناس فى بلادى

التشكيلية المعاصرة قدر ما حققه الشاعر صلاح عبد الصبور ؛ فقد كان أول من تنبه لذلك . لقد عكف على دراسة مقومات كل الاتجاهات التشكيلية المعاصرة دراسة نظرية وتطبيقية ، واستوعب كل أسسها وملامحها وقيمها الاستاطيقية ومقوماتها الشكلية وفلسفتها الموضوعية والجوهرية ، وتم له مواكبة الفكر العالمى فى قصائده ، فأضاف إلى شعره الجديد أبعادا لم يَرْقَ شاعر عربى آخر لبلوغها ، **فحفل شعره بالرومانسية والرمزية والسريالية والتعبيرية والواقعية الجديدة** . ويؤكد هذا ما يقول صلاح عبد الصبور (حياتى فى الشعر ص ١٩)

«شغلت فى السنوات الأخيرة بفكرة التشكيل فى القصيدة حتى لقد بت أومن أن القصيدة التى تفتقد التشكيل تفتقد الكثير من مبررات وجودها .ولعل إدراكى لفكرة التشكيل لم تنبع من قراءاتى للشعر بقدر ما تنبع من محاولتى لتذوق فن التصوير . وهى محاولة جاهدة ، أعانتنى عليها رؤيتى لكثير من متاحف العالم الكبيرة ، وسعيى لاقتناء كثير من المستخرجات الفنية بعد ذلك وخلاله . وكانت خيوط الفكرة عندئذ تتجمع فى ذهنى ، فلما حاولت النظر فى ما أحب من قصائد الشعر من خلالها ، وجدتها تنير لى كثيرا من غوامض الاستحسان . ومن الواضح أن التشكيل فى الشعر يستطاع تلمسه فى الشعر الحديث أكثر مما يستطاع تلمسه فى الشعر القديم ، سواء عندنا أو عند غيرنا ، بدرجات متفاوته بالطبع .»

ويظهر عشق صلاح عبد الصبور للفن التشكيلى فى محاولته الرسم بالكلمات ، وبلوغ حدود التشكيل . برز هذا بشكل واضح فى قصيدة من قصائد ديوان **«شجر الليل»** بعنوان **«تقرير تشكيلى عن الليلة الماضية»** :

عناصر الصورة :

لون رمادى ، سماء جامدة
كأنها رسم على بطاقة
مساحة أخرى من التراب والضباب
تنبض فيها بضعة من الغصون المتعبة
كأنها مخدر فى غفوة الإفاقة
وصفرة بينها ، كالموت ، كالمحال
منثورة فى غاية الإهمال
(نوافذ المدينة المعذبة)

الإطار :

قلبى الملئ بالهموم المعشبة .
وروحى الخائفة المضطربة
ووحشة المدينة المكتئبة .

فنلمس فى أبيات هذه القصيدة محاولة من الشاعر بلوغ حدود الممارسة الإبداعية التشكيلية ، مستعيضا من الفراجين والألوان والأصباغ بأدواته الخاصة ، حين يكون الرسم بالكلمات ممكنا .

وهذا يفسر مدى عشقه للفن التشكيلى ، وتمثله لاتجاهاته الحديثة .

وقد لمست ذلك على المستوى الشخصى ؛ فكثيرا ما كنت بصحبة الشاعر **صلاح عبد الصبور** فى زياراته الكثيرة لعروض الفن التشكيلى بالقاهرة ، وكان عندما يزور قاعة العرض يصافح الفنان العارض ويسأله عن تجربته الإبداعية ، ويقف أمام لوحة محاولا قراءتها قراءة جادة ، وفك أجروميتها ورموزها ، والتعرف على قيمها وأسرارها .

وقد كان للشاعر أصدقاء تشكيليون كثيرون ، على رأسهم **الفنان حامد ندا** ، الذى ينتمى إلى جيله ، والذى ينتمى كذلك إلى **جماعة الفن المصرى المعاصر** ،[٤] التى ظهرت فى أواخر الأربعينيات ، والتى اهتمت بتأكيد الشخصية المصرية فى الفن . وكثيرا ما كنت أراه يقيم محاورة فنيه وأدبية معه .

ينفرد **صلاح عبد الصبور** إذن بعلاقته بالفن التشكيلى والتشكيليين من بين الشعراء المجددين من جيله من الشباب .

وصلاح عبد الصبور كانت استقبالاته مدربة وواعية لالتقاط القيم الجمالية الدقيقة ، ومجهزة تجهيزا عاليا ، ومدعمة بالثقافة العلمية والموسوعية .

وهو نفسه يؤكد هذا فى قوله فى مطلع إحدى قصائده فى ديوان **«شجر الليل»** :

علمت عينى أن ترى الظلال فى الألوان ..
والضياء فى الظلال

علمت قلبى أن يشم ريح صدق القول والمحال
علمت كفى أن تحس الدفء والصقيع ..
فى أكف رفقة المقام
أو فى صحبة الترحال
شبعت حكمة وفطنة
رويت رؤية وفكرا .

وإذا كان صلاح عبد الصبور - فى إيجاز - يلخص فى تلك الأبيات جانبه الحسى ومشاعره الدافقه تجاه الموجودات والأشياء ومن واقع استقبالاته فقد استطاع أن يدرب هذه الاستقبالات ويصقلها ويعمقها لتتوازى مع الكون والطبيعة ، وأن يصور بالكلمات عوالم جديدة وإن كانت منتزعة من العالم اللصيق بنا ومن واقعنا . وفى هذا الصدد يقول هو نفسه فى فقرة من كتابه «حياتى فى الشعر» (ص٣٩) :

«الشاعر إذن لايعبر عن الحياة ولكنه يخلق حياة أخرى معادلة للحياة وأكثر منها صدقا وجمالاً ، ولكن لابد أن يخلق ؛ إذ إن وقوفه عند التعبير عن نفسه هو عاطفية مرضية ...

وإذا كانت الطبيعة هى القطب الموضوعى للفن فإنها لاحياة لها بغير الشاعر أو الفنان .

وإذا كان الفنان هو القطب الذاتى فإنه لايستطيع أن يكتفى بالصرخات الذاتية الستمنتالية ، بل لابد له من صور موضوعية لخلق عالمه وتجسيمه وبعث الحياة فيه» .

كذلك نلاحظ أن موضوعه دائما إنسانى بصفة أساسية ؛ فنحن نرى فيه الإنسان المعاصر فى انكساره وإحباطاته وملله وأحزانه وعذاباته واغترابه ، فى صوفية من نوع جديد ، وبخاصة ما نلحظه من أعماله التى جاءت بعد ديوان «الناس فى بلادى» ، الذى يمثل مرحلة البداية ، والذى يضم قصيدة على جانب كبير من الأهمية من هذه الناحية ، وأعنى بها قصيدة «شنق زهران» ففى هذه القصيدة نلحظ الاهتمام برسم ملامح الشخصية الواقعية للبطل زهران ، واستغلال عناصر الفن الشعبى وبخاصة الوشم الشعبى ، لتأكيد ملامح الشخصية ، حيث الحمامة على الصدغ رمز للسلام والحب ، وعلى الزند رسم لصورة أبى زيد سلامة ، ذلك البطل الملحمى الشعبى ، وكأنه يخلع على شخصية زهران صفات هذا البطل الملحمى . وهذه رؤية تشكيلية فى التعبير عن الشخصية ، تؤكد اهتمامه بالفن الشعبى (الفولكلور) ووعيه بتراث هذا الفن ، واستخدامه لعناصره بذكاء فى تأكيد صفات شخصية البطل زهران ، فى الوقت الذى يؤكد فيه كذلك ملامح ابن البيئة الشعبية ، ويجسد الشخصية المصرية من خلال مفرداتها الشعبية . يقول :

كان زهران غلاما
أمه سمراء والأب مولد
وبعينيه وسامة
وعلى الصدغ حمامة
وعلى الزند أبو زيد سلامة
ممسكا سيفا وتحت الوشم نبش كالكتابة
اسم قرية ، دنشواى

هنا تظهر بلاغة الرسم والصورة الشخصية Portrait وتتجلى أصالة العمل الفنى والصياغة الرصينة ، التى تصل إلى الهدف فى بلاغة وتكثيف معجزين .

أما فى القصائد الأخرى التى جاءت بعد هذا الديوان ، فإن الشاعر يتجه فيها إلى التجريد ، حيث تتحول شخوصه إلى الإنسان المجرد من كل التفاصيل الواقعية ، إلا فيما يختص بالجانب التعبيرى والرمزى . وهذا الإنسان المجرد هو رمز للإنسان فى كل أنحاء العالم القديم والجديد بشكل عام .

وأنا شخصيا تأثرت بشعر صلاح عبد الصبور فاستلهمت بعض صوره العظيمة .

وأذكر أننى عكفت فى الستينيات على محاولة رسم قصيدة «شنق زهران» ، فى الجزء الأول من مطلعها على وجه التحديد ، حيث الصورة الشعرية تقول :

وثوى فى جبهة الأرض الضياء
ومشى الحزن إلى الأكواخ تنين له ألف ذراع
كل دهليز ذراع .

فالتعبيرية فى قتامتها الصارخة ، والسريالية الكابوسية ، تحققتا فى هذه الصورة البليغة .

وقد حاولت مرارا تحقيقها على سطوح لوحات عدة طوال هذه السنوات . وكنت فى كل مرة أشعر أننى لم أوفق . ومن غريب الصدف أن تتحقق لى تلك الصورة أخيرا بشكل ناجح ومرض فى لوحة جرافيك بعد وفاته بأيام .

وقد استطاع صلاح عبد الصبور تأصيل الاتجاهات الفنية الحديثة فى شعره . وأيضا فقد خلق تزاوجا حميما بينها وبين التراث الشعرى العربى القديم والتراث الأدبى الشعبى وحكايات ألف ليلة وليلة ، فجاء نتاج شعره يحمل أبعادا غنية بالقيم الشكلية ، وبنائية متحررة ومتنوعة ، تواكب مستحدثات الفن التشكيلى واتجاهاته ، داخل إطار شخصية محددة ومكتملة ومتفردة ، توافرت لها عوامل النضج الفنى وتحقيق الأصالة .

كذلك نلمح فى شعره التناغم الموسيقى الداخلى للقصيدة ، وملاءمته للمحتوى الموضوعى . كما أن الشكل الموسيقى عنده متغير ومتنوع ومتحرك ، تكتمل فيه الأبعاد الموسيقية الراقية فالقصيدة من بدايتها إلى نهايتها تتحرك فيها جملة موسيقية ، تتردد فى تناغم أثيرى ، وذلك لسيطرته على التفعيلة وإخضاعها وامتلاكها فى فترة الاختبار .

كذلك خلا شعره من الانفعالية الزائفة ، التى تقوم على المديح أو الغضب أو الفخر والتبجح .

ومن هنا يدعى بعض المتجنين على شعر صلاح ، والذين لا يدركون قيمة تلك الخصائص ، أن شعره قل حرارة ، وأن التدفق الشعرى عنده لايصعد بالموضوع إلى ذروته وهم فى هذا مخطئون ؛ فشعر صلاح لا يعتمد على الإبهار السريع للمتلقى ، الذى يتأتى من استثارة العواطف والانفعالات ، ويعتمد على الزخرفة اللفظية **وإنما يقيم علاقة متأنية وعميقة يشارك فيها العقل بدور كبير ، ثم يأتى بعدها الاستحسان الواعى .**

وهذا بالطبع لا يأتى إلا من شاعر على قدر كبير جدا من الثقافة والمعرفة والوعى والنضج الفنى .

وتتجلى تلك الموهبة فى اتحاد تلك العوامل جميعها فى معمله الخاص ، معمل الذات ، فى لحظة الإبداع والتدفق الشعرى .

فالقصيدة عند **صلاح عبد الصبور** - على حد قوله - بناء متدامج الأجزاء ، منظم تنظيما صارما ودقيقا ومتناسقا .

وقد استطاع صلاح عبد الصبور بعبقريته الشعرية أن يجاوز حدود الشعر العربى ، مجددا له ، عن طريق تمثله للمذاهب الفنية العالمية المعاصرة ، وكذلك تمثله لتراثه القديم والحديث والشعبى ، إلى جانب ثقافته الموسوعية - لا فى مجال القصيدة فحسب ، بل فى مجال المسرح كذلك .

والمسرح - كما نعرف - هو أبو الفنون ؛ ففيه الإيقاع والتشكيل والكلمة والحركة والضوء وعناصر كثيرة متآزرة .

ولذلك بلغ صلاح عبد الصبور قمة النضج الفنى فى مسرحياته .

وصلاح عبد الصبور كان يشعر فى قرارة نفسه بتحققه الفنى ، ويعى قدر نفسه ومن ثم فقد قدم نفسه ووصف ذاته ورثاها أيضا ، وكأنه كان يشعر بدنو الأجل ، فى تلك القصيدة التى تضمنها ديوان **«تأملات فى زمن جريح» ، بعنوان «مرثية رجل عظيم»** :

كان يريد أن يرى النظام فى الفوضى
وأن يرى الجمال فى النظام
وكان نادر الكلام
كأنه يبصر بين كل لفظتين
أكذوبة ميتة يخاف أن يبعثها كلامه
ناشرة الفودين ، مرخاة الزمام
وكان فى المسا يطيل صحبة النجوم
ليبصر الخيط الذى يلمها
مختبئا خلف الغيوم
ثم ينادى الله قبل أن ينام :
الله ، هب لى المقلة التى ترى
خلف تشتت الشكول والصور
تغيُّر الألوان والظلال
خلف اشتباه الوهم والمجاز والخيال
وخلف ما تُسدِله الشمس على الدنيا
وما ينسجه القمر
حقائق الأشياء والأحوال .

تحية لروح الشاعر العظيم المعطاء بلا حدود ؛ تحية للشاعر الإنسان الذى لم ينتم إلا لمصر والإنسان ؛ تحية لمن قدم أجيالا بعده ورعاها ، وكان الأب الروحى لجميع المجددين ؛ تحية له ، وسلاما على إنسان لم يكن يملك إلا الحب .. إلا قلبا وأى قلب !

الهوامش :

(١) كان يضم المذهب السيريالى Surrealism إلى جانب أندريه بريتون André Briton الفنانين كريكو Giorgio De Chirico – وسلفادور دالى Salvador Dali – جون ميرو Joan Miro وبول كلى Paul Klee .

(٢) ظهرت فى عام ١٩١٦ وانضم إليها أيضا الكاتبان الألمانيان هوجو بال Hugo Ball . ، ريتشارد هوزنبيك Richard - Hüsenbeck والمصور النحات هانس آرب Hans Arp .

(٣) التكعيبية Cubism حركة تشكيلية بدأت فى أعمال بيكاسو وبراك ما بين عامى ١٩٠٧ – ١٩١٠ ثم أخذت فى النمو لتضم كثيرين من فنانى تلك الحقبة .

(٤) جماعة الفن المصرى المعاصر تكونت ما بين عامى ١٩٤٢ و١٩٤٥ ونادت بتأصيل الفن المصرى المعاصر. وكان يتزعمها حسين يوسف أمين ، وكانت تضم الفنانين [عبد الهادى الجزار – ماهر رائف – حامد ندا – سمير رافع – محمود خليل – كمال يوسف – إبراهيم مسعودة – سالم عبد الله حبشى] .

التجربة الشعرية عند صلاح عبد الصبور

محمد ابراهيم أبوسنة

إن رحيل الشاعر صلاح عبد الصبور المفاجئ والمأساوى وهو فى قمة النضج والوعى الفنى والإنسانى ينهى عصرا أدبيا بأكمله . ذلك أن صلاح عبد الصبور قد تحول إلى رمز يواجه التحول المستمر فى الواقع وهو يتصدى بشكل دائم لفكرة النكوص أو الجمود العقلى أو التسليم بقدرة الماضى على الانتصار . وإذا كان صلاح عبد الصبور قد تحول إلى رمز من خلال عطاء شعرى متواصل . يسمو بالرؤية الشعرية العربية إلى مستوى الرؤية الإنسانية العالمية . فقد كانت حوله حركة شعرية تكاد تكون قد صنعت من نسيج واقعى وفنى واحد . كتب صلاح عبد الصبور الافتتاحية الشعرية لعصر كتب عليه أن يواجه احتمال الانقراض وهو على أعتاب البداية . وقد جسدت هذه الافتتاحية الشعرية مزيجا من الوهم والحقيقة بقدرة الشاعر على أن يصنع وحده عالما يتسع للحب والصدق والحرية والجمال . ولقد كان الوهم فى بعض اللحظات التاريخية أقوى من الحقيقة . ولعل هذه اللحظات هى التى سبقت وفاة الشاعر الكبير . وإذا كان الموت قد أصاب جسد الشاعر بالتوقف . ومنعه من الدخول إلى المستقبل . فإن الوجدان القومى قد سارع إلى الغوص فى أعماق هذه اللحظات النبيلة . التى كانت كلمات الشاعر صلاح عبد الصبور تضيئها بالوعى وتكللها بالفتنة الفنية .

لم يكن صلاح عبد الصبور شاعرا كبيرا بمعيار الإجادة وحدها بل بمعيار التغيير . ولقد وهب صلاح عبد الصبور هذه القدرة **على فهم** طبيعة الشعر **فهما** عصريا منذ وقت مبكر للغاية ، **فى** أواخر الخمسينيات كانت لغة الشعر تعانى من تمزق الانتقال من ساحة « **الألفاظ الشعرية** » الرنانة والشاحبة فى آن واحد إلى عالم الصورة الشعرية عبر كثافة الرؤية الشعرية . التى كانت تتشكل من الحلم والواقع والأفكار الثورية والثقافة الأجنبية العالمية . وقد توقف بعض الشعراء فى نهاية عقد الخمسينيات . وهم ينتقلون من عالم **أبوللو** إلى عالم **الشعر الحديث** . عند أعتاب لغة متوسطة . وموسيقى حائرة . وصور شعرية ساذجة . تعبر عن حيرة فنية واضحة . وقد كان التعبير عند هؤلاء انعكاسا لموقف مثالى من الواقع . أو لموقف متردد من التجديد لا يعى أن العصر كان مختلفا اختلافا جذريا عن هموم الأربعينيات وآفاقها . وكانت لدى صلاح عبد الصبور هذه الشجاعة وهذا الصدق الذى جعله يتجاوب سريعا مع « **الفعل الثورى** » . متجردا من تردده . ومنتميا بشكل نهائى إلى عصره . وكانت لغته أبرز معيار لصدقه مع الواقع . ولشجاعته أيضا فى مواجهة البلاغة القديمة . ذلك أن الإطار التشكيلى للقصيدة الحديثة كان قد ولد قبله قصائد السياب والملائكة والبياتى وعبد الرحمن الشرقاوى . وبدايات كمال عبد الحليم . وبدأت حركة الشعر الحديث على صفحات مجلة الآداب التى كانت قد صدرت فى عام **١٩٥٣** تبرز بروزا اجتماعيا يعكس إسهام كل إقليم عربى بملامحه الوجدانية والثقافية من خلال عطاء شعرائه .

وجاء ديوان « **الناس فى بلادى** » ليجسد صورة متطورة من الناحية الفنية لكل الإرهاصات التى سبقته . وقد أحدث الديوان هذا الدوى الذى يحدثه كل عمل فنى يلتقى مع الواقع ومطامحه . ويبعث هذه

المطامح حية سامقة القامة ، فقد جاء هذا الديوان بنموذج للغة الشعرية الجديدة . وبنموذج للإنسان الذى أصبح محورا للتجربة الفنية . وبنموذج للتجربة الشعرية التى تستجيب لتطلع المجتمع الجديد .

كانت الحركة الثقافية والأدبية قد بلغت من الحيوية والنشاط والتفتح حدا يقترب من الهوس . فهناك فى كل الجمعيات والروابط الأدبية والمقاهى تجمع هؤلاء الدراويش الجدد ، الذين كانوا يشعرون بأن سياط التاريخ تلهب ظهورهم للانتهاء من صياغة رفيعة للفن والواقع والإنسان فى مصر . وبدا كأن العيون تستكشف لأول مرة كونا جديدا يتألق بنجوم اسمها **شكسبير وتشيكوف وبول إلوار ولوركا وناظم حكمت وت . س . إليوت** . وعكف الشباب على عملية الإبداع بنفس الهمة التى كانوا يواجهون بها عملية النقد من الناحية النظرية والتطبيقية ، ولمع اسم **صلاح عبد الصبور** ، وبدأ يتردد كأسطورة مقترنة بمقاطع من قصيدة شنق زهران :

كان زهران غلاما
أمه سمراء والأب مولد
وبعينيه وسامه
وعلى الصدغ حمامه
وعلى الزند أبو زيد سلامه
ممسكا سيفا وتحت الوشم نبش كالكتابه
اسم قريه
دنشواى

وبدا كأن زهران قد أصبح شخصية حقيقية تتحرك وسط الندوات الشعرية وحلقات النقد ، وتجلس على مقاهى القاهرة . وكانت اللغة الشعرية قد واجهت هذا التحول القاسى من على محمود طه إلى صلاح عبد الصبور ، فقد أجبرت على أن تغوص فى لحم الواقع ، وأن تمشى فى الشارع وسط البسطاء من الناس . وكان النموذج الذى بدأ يشيع لهذه اللغة هو قول صلاح عبد الصبور فى قصيدة الحزن :

يا صاحبى إنى حزين
طلع الصباح فما ابتسمت ولم ينر وجهى الصباح
وخرجت من جوف المدينة أطلب الرزق المتاح
وغمست فى ماء القناعة خبز أيامى الكفاف
ورجعت بعد الظهر فى جيبى قروش
فشربت شايا فى الطريق
ورتقت نعلى
ولعبت بالنرد الموزع بين كفى والصديق
قل ساعة أو ساعتين
قل عشرة أو عشرتين

وفى الوقت الذى سخر فيه خصوم المدرسة الحديثة من تعبير «**وشربت شايا فى الطريق**» كانت هذه العبارة الخالية من الرمز تعبيرا رمزيا عن تحول بالغ الدلالة فى لغة الشعر الحديث .

وإذا كان صلاح عبد الصبور قد استطاع بموهبته الشعرية أن يتجنب الانزلاق فى وهدة التقريرية والمباشرة والخطابية الجديدة . فإن الحركة الشعرية الحديثة قد سقطت فى معظمها فى هذه الوهدة . فعلى حين وقف بعض الشعراء على أعتاب **مدرسة أبوللو** . سقط الكثيرون فى تمزيق الشعر نفسه باسم الواقعية . ولكن صلاح عبد الصبور الذى جاء ديوانه تعبيرا سامقا عن واقعية تعرف حدود الفن ، قد احتفظ لثورته بهذا الوعى الفنى الذى منح قصائده أصالتها وتأثيرها . ولا شك أن صلاح عبد الصبور كان يملك فى هذه المرحلة المبكرة من حياته وإبداعه قدرة سحرية على التأثير . وهذه القدرة السحرية هى العلامة التى تحدد دور الرائد من غيره .

ولقد سقط كثير من الشعراء بسبب مهارة عبد الصبور الشعرية . فلقد أغراهم بالقفز من الارتفاع الشاهق دون أن يكون لديهم حدسه الفنى الذى عصم تجربته من السقوط ولا شك أن تأثير صلاح عبد الصبور كان مزدوجا ، فقد كان مؤثرا بشعره ، وكان مؤثرا بهذا الحشد من التأييد النقدى له . الذى جعل منه مثلا بارزا لحركة الشعر الحديث فور صدور ديوان «**الناس فى بلادى**» . وإذا كان الواقع بكل عناصره يخضع فى حركته لأسباب وعلل كثيرة ، فإن الفنان ليس مرآة صامتة تنعكس عليها هذه الحركة التى قد تكون عشوائية ، وقد تكون مدبرة لمصالح طبقة دون طبقة . وحين يحرز فنان ناشئ نجاحا كبيرا فإنه إذا كان أصيلا يصاب بالفزع أمام مسئولية النجاح ، وأمام احتمالية الفشل . ولابد أن صلاح عبد الصبور قد تأمل موقفه طويلا وهو يواجه هذا النجاح الكبير ، محاولا أن يحدد لنفسه المسافة الفنية التى قطعها ، وأن يقيس جهده وجهد الحركة النقدية التى وقفت معه . ولابد أنه ـ شأن أى فنان أصيل ـ قد تساءل : هل أصبح أسير النجاح ؟ وهل من حق هؤلاء المعجبين به أن يرسموا له الطريق الذى ينبغى أن يسير فيه ؟ وما مدى الحرية الفنية والفكرية التى يمنحها لنفسه ؟ وهل يسقط فى يد نقاده فيسقط فى التكرار حتى يسأمه الذين رفعوه ، أم عليه أن يختار حريته ، حرية الفنان الأصيل ؟ إن عاصفة من الأسئلة الحائرة لابد قد واجهت الشاعر صلاح عبد الصبور بعد نجاح ديوانه الناس فى بلادى . ومن موقف الحيرة انبثقت المفاجأة . خرج صلاح عبد الصبور من الحفل الكبير ليواجه الفنان ويتبعه . وبدأ طريقاً طويلاً يبدو أنه وصل إلى لحظة حرجة فى ديوانه الأخير «**الإبحار فى الذاكرة**» . إن لحظة التحول من الناس فى بلادى إلى «**أقول لكم**» هى التى حددت مسار التجربة الشعرية كلها عند الشاعر صلاح عبد الصبور .

ولنا الآن أن نطرح عددا من الأسئلة وليس من المهم أن نجيب عنها : هل تحول صلاح عبد الصبور من موقف الواقعية إلى الموقف الفكرى الذاتى بدافع الخوف من عبودية الجماعة أم بدافع من شجاعة اختيار الفنان للحرية ؟ هل مر صلاح بأزمة ذاتية كانت وراء هذا التحول من المشهد العام إلى غرفة العقل الفلسفى ؟ هل جاء التحول تعبيرا عن فيض الحيوية الفنية التى تجد فى التنوع ثراء أم جاء التحول تعبيرا عن أزمة خاصة ؟ وهل اتسعت الرؤية أم ضاقت فى «أقول لكم» ؟ وهل جاء التحول تعبيرا عن اتصال صلاح عبد الصبور بالثقافة العالمية وتأثره بالأدب الأجنبى ؟ مهما كانت الإجابة عن هذه الأسئلة فإن صلاح عبد الصبور قد سجل موقفا فنيا جديدا اكتسب نفس السحر وقوة التأثير والإثارة والاهتمام النقدى . على الرغم من التحول فى الموقف الفكرى ومن ثم فى الرؤية الشعرية . الذى انعكس بدوره على عناصر التجربة الشعرية . وبدأت اللغة تهجر الشارع إلى قلعة العقل . وبدأت الملامح الواقعية للقرية المصرية تصبح عالما عصريا يفتقد التجديد ولا يفتقد الصدق . لنقل إن التجربة الشعرية قد اقتربت مرة أخرى من السياق العام لتجارب الشعراء الرومانسيين فى اللغة والصورة . وإن كانت هذه الرومانسية قد وشحت بوشاح فلسفى . واتسعت العناصر الثقافية لتشمل التراث الإنسانى . وجاءت قصيدة «**الظل والصليب**» لتؤكد أن الشاعر ليس انعكاسا للمناخ العام وإنما هو الذى يصنع بشعره مناخا وجدانيا بفنه . لا أعتقد أن الواقع فى المجتمع المصرى فى بداية الستينيات كان يوحى بهذا المناخ الفلسفى الذى يشكل عناصر التجربة الشعرية فى «الظل والصليب» ، حيث كانت الهموم الاجتماعية ، واختيار الطريق الاشتراكى ، والمغامرات العسكرية . والتضخم القومى الذى يتناوب مع الانكسار . تشكل المزاج النفسى للشعب فى هذه الفترة وكل هذا لا يؤدى إلى ول صلاح عبد الصبور :

هذا زمان السأم
نفخ الأراجيل سأم
دبيب فخذ امرأة ما بين إليتى رجل
سأم

ولكن قراءة القصيدة كاملة بوعى . ومن خلال رؤية إنسانية عميقة . تؤكد أن الشاعر صلاح عبد الصبور كان يمسك بعصب . ولكنه متعدد الأبعاد من أعصاب الواقع . والدليل على هذا أن هذه القصيدة التى ظهرت أول ما ظهرت على صفحات **مجلة الآداب** قد بعثت فى الحركة الشعرية هزة فنية عنيفة ، وعدت من القصائد المهمة فى تطور الشاعر صلاح عبد الصبور ، وأكدت أن الشاعر قد أقام صلة عقلية ووجدانية عميقة بالتراث الإنسانى . لقد وضحت فى هذه القصيدة تأثراته العميقة بالفلسفة والمسرح والأساطير ، وهذه بالتحديد هى عناصر ديوانه «**أقول لكم**» . وإذا كانت هذه العناصر قد دخلت إلى مدرسة الشعر الحديث فى عام ١٩٥٨ على يدى

الشاعرة العراقية **نازك الملائكة** . عبر ديوانها **قرارة الموجة** . فإن قصيدة صلاح عبد الصبور هى نقطة الاحتكاك الحقيقية بعالم صلاح عبد الصبور الشعرى . وكانت **مجلة الآداب** تعد مسرحا واسعا لحركة الشعر الحديث . تنشر نماذجه الأصيلة . والدراسات النقدية الجادة حول مفهومه ومضمونه وشكله . والمحاورات التى كانت تدور بين الشعراء والنقاد حول قضاياه .

وقد بدأت أتطلع إلى قراءة كل ما يكتبه صلاح عبد الصبور بشغف وعناية وتركيز . وعلمتنى قصائده أن أقترب بحذر وتركيز من كل قصائده . ذلك أن التعجل فى قراءة شعره من الأخطاء المدمرة . التى تقود إلى عدم فهمه . والتعجل فى الحكم عليه يؤدى إلى التورط فى أخطاء فنية كبيرة .

وإذا كانت قصيدة « **الظل والصليب** » قد فتحت الباب أمام حركة الشعر الحديث للزواج بين الشعر والفلسفة . فإن هذا الاتجاه قد فتح الباب على مصراعيه أمام كثير من الشعراء الجدد ليتورطوا فى محاولة فجة للتفلسف . ولم يكن هناك ما يبرر هذه المحاولات العقيمة سوى التقليد ومحاكاة الشاعر صلاح عبد الصبور ؛ بل إن بعض الشعراء قد سجنوا تجربتهم الشعرية فى هذا الإطار المغلق وتجمدوا عنده ، ومن ثم جرفهم التيار وتجاوزهم . إن صلاح عبد الصبور ليس شاعرا من شعراء السياق العام . وإنما هو شاعر يبحث عن الجديد فى الشكل الفنى . وقد وهب الشجاعة والصدق وسعة الثقافة ليخوض تجربة الزواج بين الفلسفة والشعر فيحقق فى هذا المضمار نجاحا منقطع النظير . وقد يرى بعض النقاد أن ديوان « **أقول لكم** » ينطوى على قدر كبير من النثر . وقدر متعجل من التفلسف . ولكن القضية الأساسية فى هذا الديوان أن الشاعر كان ما يزال يؤسس الشكل الفنى للقصيدة الحديثة ، وما يزال تشغله قضية الابتكار والتجاوز والخروج من نطاق المفهوم الواقعى البسيط إلى المفهوم الإنسانى العميق . ومن ثم جاءت هذه الجرأة على اللغة وعلى الصورة التقليدية للتعبير الشعرى . وحين قال :

هذا زمن الحق الضائع
لا يعرف فيه مقتول من قاتله ومتى قتله
ورؤوس الناس على جثث الحيوانات
ورؤوس الحيوانات على جثث الناس
فتحسس رأسك !
فتحسس رأسك !

حين قال الشاعر صلاح عبد الصبور هذه السطور تصور بعض المتعجلين أنه قد أرسى مراسيه عند شواطئ النثر الصريح ، ولكن الصورة الكلية للعبارة تحدد معنى جديدا لمفهوم الشعر . وإذا كانت الصورة مستوحاة من مسرحية **الخرتيت ليوجين يونيسكو** . فإن صياغة الشاعر لها قد وضعتها ضمن تراثه الأصيل . إن الفن ينبغى أن ينظر فى تقييمه إلى تكوينه الخاص دون مقارنة . ودون النظر إلى الكيانات الفنية التى سبقته أو لحقته . حتى لو كانت للفنان نفسه ؛ فالشكل الفنى يختلف اختلافا كليا فى « **الناس فى بلادى** » عنه فى « **أقول لكم** » . ومع ذلك فالقول بالأفضلية يجعل العملية الفنية بعيدة عن معاييرها الخاصة . إن قضية صلاح عبد الصبور الأولى فى هذه المرحلة هى الإضافة الشكلية لتراث القصيدة ، والخروج بمفهوم جديد للقصيدة يختلف عن ذلك المفهوم القديم ، ولم تكن المهمة الأولى للشاعر أن يساهم فى تأصيل مفاهيم أيديولوجية أو فكرية كان النثر أقدر عليها من شعره . وقد نجح « **أقول لكم** » ــ بهذا المعيار ــ فى أن يسجل تطورا إلى الأمام فى التجربة الشعرية عند صلاح عبد الصبور إذا نظرنا إلى معيار اللغة والصورة ، والتأثر بالذات الإنسانية ، واستلهام الأسطورة ، وإحلال الرؤية الإنسانية مكان الرؤية الوطنية ، والبدء فى الحوار مع الذات . وإذا كان « **الناس فى بلادى** » قد ظل أقرب إلى الرؤية الموضوعية من ناحية المضمون ، وأقرب ــ من ثم ــ إلى الوجدان الجماعى ، فإن هذه الرؤية قد استمرت فى جانب منها ، وإن كان الحوار مع الذات قد بدأ من خلال قصائد : « **الشئ الحزين** » ــ « **قالت** » ــ « **هل كان حبا** » ــ « **أحبك** » ــ « **من أنا** » . وغيرها من القصائد التى تبرز منها مطامح الذات ، ومحاولة الوجدان الفردى للسيطرة على مساحة شعرية أكبر من تجربة الشاعر .

لقد كان هذا الديوان بداية تعرفى الفنى على شخصية صلاح عبد الصبور فى مطلع الستينيات ، وعلى حركة شعرية واسعة الأطراف ، تمثلها أجيال متلاحقة ، وجدل يصل إلى حد الوجد الصوفى ، يحتدم على صفحات **مجلة الآداب** . وكنت منغمسا فى حضور الندوات الشعرية والندوات التى كانت تعقد فى بيوت الأصدقاء ويدور فيها النقد حول الشعر والفلسفة والمجتمع . ولم أكن قد رأيت صلاح عبد الصبور مطلقا فى هذه الندوات ، ولكن اسمه كان يتردد بصورة تجعل حضوره أكثر تأثيرا من حضور كثير من الشعراء الذين كانوا يصولون ويجولون أمامنا . كان اسم صلاح يتردد بمزيج من الإعجاب والدهشة والحسد ، ولكنه يتردد بقوة فى كل محفل أدبى ذهبت إليه . وأذكر أننى قابلته مصادفة على أعتاب مجلة **روز اليوسف** فى عام ١٩٦١ ، وكان دمثا ودودا إلى حد أنه ذكرنى بأنه طالع قصيدة لى فى مجلة اسمها « **الفكر** » ، كانت قد صدر منها عدد واحد ، وأن هذه القصيدة أعجبته ، وطلب إلى الحضور لزيارته . وزرته عندما كان عضوا بمجلس إدارة مؤسسة التأليف والترجمة والنشر ، وتوثقت صلتى به عندما عرفته عن قرب فى نهاية عام ١٩٦٣ بصحيفة الأهرام ، عندما كان **الدكتور لويس عوض** يشرف على الصفحة الأدبية بالأهرام . وهناك تكونت المجموعة الأولى من الشعراء التى بدأت النشر فى الأهرام فى ذلك الوقت ، وهم **صلاح عبد الصبور وأحمد عبد المعطى حجازى ومحمد عفيفى مطر وملك عبد العزيز وكمال عمار ومحمد إبراهيم أبو سنة وبدر توفيق** . ولقد أدركت مبكرا أن صلاح عبد الصبور يتمتع بموهبة الرائد ؛ فهو لا يهتم فقط بالتعبير الشعرى عن تجاربه وقضاياه ، وإنما هو معنى بهموم الشعر ومشاكله ، وأنه واحد من كبار المؤسسين لشكل جديد . ومن ثم فإن قراءة شعره ينبغى أن تتوخى العمق للوقوف على أبعاد كشوفه الفنية . ولم أكن أقرأ شعره فحسب ، بل كنت أدمن هذه القراءة ؛ لأن اقترابى منه قد وضعه فى مكانة عالية من نفسى ؛ فى مكانة يحيطها التقدير والتعاطف والمودة العميقة .

وقد تعلمت من صلاح عبد الصبور الشاعر والإنسان طوال سبعة عشر عاما . وأعتقد أن تجربته الشعرية قد أسهمت بقدر كبير فى تطوير تجربتى الشعرية . ولا أستطيع أن أقدر المدى الذى أثر به فى شعرى ، ولكنه كان تأثيرا عظيما جدا ، لأننى كنت أنظر دائما بإعجاب إليه شاعرا وإنسانا . وربما كانت إنسانيته الفياضة قد تركت فى نفسى انطباعا لم يتركه فى نفسى كاتب أو شاعر آخر . وطوال سبعة عشر عاما لم أنقطع عن مداومة الاتصال به . ولم يقع بيننا ما يكدر صفو هذه الصداقة التى كنت أعدها من جانبى على قدر متساو مع الأخوة الحقيقية .

ثم جاء ديوان صلاح عبد الصبور « **أحلام الفارس القديم** » ليقدم خطوة ثالثة بالغة الأهمية فى طريق تطوره الشعرى ؛ فقد وضحت الذات فى هذا الديوان ، واقترب التعبير من جسد الطبيعة ، وامتزج بالحس والوجدان ، وابتعد بمسافة محدودة عن جدل الأفكار والمناورات العقلية والمناخ الأيديولوجى ، وإن كان الشاعر قد واصل كشوفه الفنية التى ظهرت فى « **الظل والصليب** » عندما كتب قصيدته « **مذكرات الملك عجيب ابن الخصيب** » . وهو لم يتخل كلية عن الفلسفة ؛ فقد كانت قصيدة « **مذكرات الصوفى بشر الحافى** » شهادة جديدة على أنه يصر على أن يعانق الشعر الفلسفة . وكما كانت قصيدة « **موت فلاح** » تمثيلا للمرحلة الواقعية فى ديوان « **أقول لكم** » ، جاءت قصيدة « **بشر الحافى** » تمثيلا للمرحلة الفلسفية فى ديوان **أحلام الفارس القديم** . وليس التحول المستمر فى رؤية الشاعر وأدواته إلا تعبيرا عن حيوية شخصيته الأدبية ، واصطدام هذه الشخصية بمنحنيات الواقع الذى يعيش فيه ، وقدرته على المخاطرة .

فى الديوان الأول نثر الشاعر ذاته فى خضم الحركة الجماعية ، ثم انعزلت الذات فى القلعة الفلسفية فى « **أقول لكم** » ، ولكنها حوصرت فى « **أحلام الفارس**

القديم » . كان الشاعر صلاح عبد الصبور فى هذا الديوان بالغ الصدق والحزن وهو يعالج أزمته الخاصة حين راح ينشد الخلاص والحب . وربما كان الخلاص والحب هما الموضوعين الأساسيين فى هذا الديوان ، فهو مرة يتنبأ بالموت فى قصيدة «أغنية للشتاء» . وكأنه يحلم به خلاصا من عذابه . ومرة يلقى بنفسه بين يدى الله لعله يعثر عنده على النجاة . كما فى قصيدة «**أغنية إلى الله**» . وقد يتوق إلى الهجرة والخروج ، هذه المنية القاسية فى قصيدة «**الخروج**» . ولكن الشاعر الذى كان ينزف أحزانه على صخور الموت والنفى والهجرة كان يتفتح للحب . ويبقى على جذوة التفكير . ويتطلع إلى العدل العام . ويواصل دوره رائدا لحركة الشعر والحديث .

وقد ترك هذا الديوان أثرا لا يمحى فى وجدانى . وخاصة القصائد الحزينة فيه . التى تعبر عن الأزمة الروحية والوجدانية الطاحنة التى كان يعانيها . إن الصدق الفنى . والمعاناة القاسية الواضحة فى هذا الديوان . يؤكدان أن التجربة الشعرية لا تتألق ولا تصل إلى مستواها الرفيع إلا فى ظلها . وكان هذا سر النجاح المدوى لهذا الديوان . الذى وصلت فيه الصورة الشعرية إلى درجة من الشفافية تجاوزت كل الحدود التى كان قد وصل إليها الشاعر من قبل . فى حين استطاع أن يحكم بناء القصائد من الناحية الفنية . وأن يجىء استلهام التراث الإنسانى تلقائيا ومنسجما مع تجربة الشاعر الأصلية .

ثم جاء ديوانه الرابع «**تأملات فى زمن جريح**» ليخرج صلاح عبد الصبور من ذاته ويصعد بحواس بالغة اليقظة إلى المسرح الاجتماعى . كانت تجربة الشاعر المسرحية قد بدأت تؤثر فى كتابته للقصيدة . فبدأ يتضح فى هذا الديوان اهتمامه بالشخصيات . حتى لقد كتب قصائد كاملة حول شخصيات عرفها الشاعر . مثل «**مذكرات رجل مجهول**» و«**مرثية رجل تافه**» و«**مرثية رجل عظيم**» . وبدأت تشيع فى هذا الديوان الظاهرة الرمزية . والمزج بين السخرية وروح المأساة . ولكن الشاعر يظل أمينا لنظريته بتمثيل المراحل السابقة فى الأعمال اللاحقة . فنرى قصيدة «**يانجمى الأوحد**» تمثيلا للمرحلة الرومانسية . ولعل أوضح ما يميز هذا الديوان هو أن الشاعر الذى خرج من ذاته وبدأ يشير إلى الواقع الخارجى قد حاول فنيا أن يلجأ إلى الصور والأبنية المركبة . كما حاول ــ وهذا هو أهم عناصر الرؤية الفنية فى الديوان ــ أن يمزج بين الداخل والخارج . بين الرؤية الداخلية والرؤية الباطنية . وقصيدة «**رؤيا**» و«**حديث فى المقهى**» من الأمثلة ذات الدلالة على ذلك . يقول فى قصيدة رؤيا :

فى كل مساء
حين تدق الساعة نصف الليل
وتذوى الأصوات
أتداخل فى جلدى . أتشرب أنفاسى
وأنادم ظلى فوق الحائط
أتجول فى تاريخى . أتنزه فى تذكاراتى
أتحد بجسمى المتفتت فى أجزاء اليوم الميت
تستيقظ أيامى المدفونة فى جسمى المتفتت
أتشابك طفلا وحبيبا وحكيما محزونا
يتآلف ضحكى وبكائى مثل قرار وجواب
أجدل حبلا من زهوى وضياعى
لأعلقه فى سقف الليل الأزرق
أتسلقه حتى أتمدد فى وجه قباب المدن الصخرية
أتعانق والدنيا فى منتصف الليل .

ويقول فى قصيدة «حديث فى المقهى» :

أتحول عن ركنى فى باب المقهى حين تداهمنى
الشمس
أتحول عن شباكى حين يداهمنى برد الليل
أتبسم أحيانا من أسنانى
أتنهد أحيانا من شفتى
أحلم فى نومى حلما يتكرر كل مساء
أتدلى فيه معقودا من وسطى فى حبل
ممدودا فى وجه ركام الأبنية السوداء
أتسمع طلقا ناريا يتماوج حولى مثل ذبابة
يهوى جسمى المجروح
ويرفرف حينا
ثم يغوص بطيئا فى جوف الكون المفتوح
أخشى عندئذ أن أوخذ عنوة
حين أمس تراب الأرض الرخوة
لأفرغ من أمعائى وأعلق فى متحف
فأظل أرفرف

وإذا كان الشاعر قد حاول الخروج من ذاته فى ديوان «**تأملات فى زمن جريح**» فقد عاد إلى الدخول فى هذه الذات مرة أخرى . وبعمق جديد . فى ديوان «**شجر الليل**» ، **حيث تتضح فى هذه الديوان رؤيا كابوسية للواقع ذات أبعاد ميتافيزيقية مشحونة بهواجس ليلية لذات فقدت الأمن واستولى عليها جزع وجودى فحاولت التذرع بعوالم كبار الفنانين التشكيليين وعالم الأسطورة . ولم تعد الذات هنا تخشى الموت فقط بل تخشى الوجود نفسه خشية أشد من الموت** :

أحس أنى خائف
وأن شيئا فى ضلوعى يرتجف
وأننى أصابنى العى فلا أبين
وأننى أوشك أن أبكى
وأننى سقطت فى كمين

ورغم أنه يظل ينشد الحب ويبحث عن وردة الصقيع فإنه قد رأى أن تجسيد رؤيته فى هذا الديوان هو قول ييتس : «**الإنسان هو الموت**» . وبدا كأن الشاعر لا يبكى محنة واحدة فى هذا الديوان ، فهو يبكى نفسه فى ختام رحلة عقيم . ويبكى الجوهرة التى سقطت بين حذاء الجندى الأبيض وحذاء الجندى الأسود . ويبكى الوطن والإنسان . ويلعن هذا الزمن :

أبكى مهرا وثابا مشدودا فى درب المعراج إلى الله
مهرا بجناحين . الريش من الفضة
والوشى اللؤلؤ والياقوت
مهرا يصهل ويحمحم
ينتظر فارسه المعلم
إيه يا زمن الأنذال
جاء الدجال
الدجالان . العشرة دجالين . المائة . المائتان
نزعوا الريش وسلبوا ياقوت الوشى
واقترعوا
ثم اقتسموا جوهر عينيه اللؤلؤتين
آه يا وطنى

ولكن الشاعر وهو يسقط فى عتمة الواقع يظل ممسكا بقناديله التى ظل يحاول أن يجعلها مضيئة :

يسألنى بول إلوار
عن معنى الكلمة
(الحرية)
يسألنى برت بريخت
عن معنى الكلمة
(العدل)
يسألنى دانتى
عن معنى الكلمة
(الحب)

يسألنى المتنبى
عن معنى الكلمة
(العزة)
يسألنى شيخى الأعمى
عن معنى الكلمة
(الصدق)
تتزاحم أسئلتهمو حولى لا أملك ردا
أستعطفهم وأنام
حين يهل الصبح
أشرد فى الطرقات الشمس الأيام
تسألنى القدم السوداء
عن معنى الكلمة
(الصمت) .

وفى هذا الديوان تتضح ثقافة صلاح عبد الصبور الفنية وثقافته الواسعة فى نسيج بالغ الكثافة والتعقيد . ويقترب صلاح عبد الصبور فى هذه المرحلة من عالم الوجوديين المعتم الذى يواجه العدم البارد .

وكان هذا الديوان إرهاصا بالمرحلة الأخيرة . مرحلة عجز الذات المفردة فى مواجهة العالم : وهى المرحلة التى تجسدت فى ديوانه الأخير « **الإبحار فى الذاكرة** » . وفى هذا الديوان محاولة أخيرة للهرب كوسيلة وحيدة للإفلات من الحصار . وليس الهرب هذه المرة خروجا من المدينة أو حلما بالموت . بل هو الرحلة داخل الذاكرة . وقد اكتشف الشاعر أن عناصر هذه الذاكرة المشحونة بركام الأحلام هى نفسها عناصر الواقع الذى يحاول الهرب منه . إنه بعد أن يجول فى الذاكرة يصرخ :

لا تبحر فى ذاكرتك قط
لا تبحر فى ذاكرتك قط

والشاعر يعلن عجزه أمام المسئولية التى وضعها الله على كتفيه (إنا عرضنا الأمانة على السموات والأرض والجبال فأبين أن يحملنها وأشفقن منها وحملها الإنسان إنه كان ظلوما جهولا) . يقول صلاح عبد الصبور معتذرا :

ماذا تبغيى يا رباه ؟
هل تبغيى أن أدعو الشر باسمه
هل تبغيى أن أدعو القهر باسمه
هل تبغيى أن أدعو بالأسماء الظلم وتمليق
القوة والطغيان وسوء النية والفقر الروحى
وكذب القلب وخدع المنطق
والتعذيب وتبرير القسوة والإسفاف العقل
وزيف الكلمات وتلفيق الأنباء ؟
لا . لا أقدر يارباه !
لا أقدر يا رباه !

وبهذا يصل الشاعر إلى ختام تجربته الشعرية التى عبرت من الواقعية إلى التفلسف إلى الرومانسية ثم الواقعية الرمزية ثم الدخول النهائى إلى ساحة الوجوديين .

وقد وهب صلاح عبد الصبور ثلاث صفات أساسية جعلت منه ليس مجرد شاعر من شعراء السياق الأدبى . بل شاعرا رائدا عظيما وهذه الصفات هى الشجاعة الفكرية . والصدق الفنى . والحب العميق للإنسان . وقد أعطانى صلاح عبد الصبور صورة لا تبلى عن أفضل طريقة لاستخدام اللغة ، فقد كانت لغته سهلة لأنها تنبثق من القلب . ولقد شعرت طوال معرفتى الشخصية به . التى استمرت سبعة عشر عاما . أن عالمى الشعرى يقترب أشد الاقتراب من عالمه . على الرغم من الاختلاف المطلق فى المزاج والتجربة وطبيعة التكوين النفسى والوجدانى والفكرى . ولقد جاء هذا الاقتراب نتيجة لإعجابى الشديد بهذا الشاعر الذى يملك روحا تظل الآخرين وتمنحهم الرضا عن أنفسهم . ولم أقترب من الموت كما قربت منه عندما سمعت بنبأ وفاة صلاح عبد الصبور . إن هذا النهر العذب من الأساطير الشعرية الجميلة . الذى يسمى صلاح عبد الصبور . سيظل متغلغلا فى الوجدان القومى ووجدان جيله والأجيال اللاحقة ؛ لأنه ـ كما قلت ـ كان يملك الشجاعة الفكرية والصدق الفنى والحب العميق للإنسان .

الشاعر الفنان.. وبصماته

مكرم حنين

سنة ١٩٦٣ حينما التقيت لأول مرة بالشاعر الكبير صلاح عبد الصبور كان واقفا إلى جوار مكتبى الموجود فى مدخل جناح الدكتور لويس عوض فى مبنى الأهرام القديم . وكان فى طريقه إلى مكتب الدكتور لويس عوض كالمعتاد . ولقد فوجئت به واقفا يتأمل بعض رسومى التى كنت أعلقها . وكانت مرسومة بالحبر الشينى . وكان عمرى وقتئذ يقترب من الثالثة والعشرين عاما .

ولقد عرفته على الفور وعرفنى به الزميل **ماهر جويجاتى** سكرتير ملحق الأدب والفن فى عصره الذهبى . وكان يجلس فى مكتب مواجه لمكتبى وإلى جوارى **مصطفى ابراهيم** الناقد التشكيلى . وعلى الرغم من أنى كنت فى بداية حياتى العملية والصحفية فى الأهرام فى ذلك الوقت . إلا أنى كنت أعرف الكثير عن هذا الشاعر الكبير . ولم يكن عمره فى ذلك الوقت يتعدى أربعا وثلاثين عاما .

ولقد قرأت من شعره ديوان « **الناس فى بلادى** » . و « **أحلام الفارس القديم** » . وكان هذان الديوانان . إلى جانب دواوين غيرهما من الشعراء المصريين والعراقيين . فى مكتبة كان يملكها الكاتب **سيد خميس** فى حجرته بشقة بالبدروم فى العجوزة وكان يقطنها معنا أيضا شعراء العامية **عبد الرحمن الأبنودى وسيد حجاب** وأحيانا الناقد **صبرى حافظ** . ويحضر إليها كثير من الكتاب والأدباء والفنانين التشكليين فى ذلك الوقت فى أوائل الستينيات . عرفت **صلاح عبد الصبور** وكنت أسمع شعره حينما يقرأه شاعر العامية **سيد حجاب** . مؤكدا الإيقاع الشعرى والوزن . وكان المكان يصطخب بالمناقشات بين مستحسن ومعارض . بين رافض ومستمتع . فإذا أضفنا إلى سخونة الجو قضية الشعر الحديث والقديم . والالتزام واللاانتماء واللامنتمى . وغيرها من قضايا العصر . فإننا بذلك نكون قد وصلنا إلى ذروة الحيوية الثقافية . التى يستطيع فيها الإنسان تلمس الحقائق وتكوين الرأى الشخصى فيما بعد .

(٢)

ونظرا لأنى كنت فى أثناء دراستى بكلية الفنون الجميلة بالقاهرة (وكان التعليم فيها أكاديميا بحتا) أنادى بضرورة أن يعيش الإنسان عصره . وأن يسبق الفنان ببصيرته الحاضر إلى المستقبل . وأن يتدرب الطلبة على الفن الحديث خلال فترة الدراسة . وكان يقف إلى جوارى عدد غير قليل من الزملاء ـ باختصار كنا نقرأ ونبحث عن مكان لأقدامنا . وكنت مع زملائى نؤمن بالحداثة فى الفن بشكل عام .

وعلى الرغم من أن شعراء العامية كانوا يتعصبون تماما لشعبيتهم ويفاخرون بها . فإنى كنت أميل إلى شعراء الفصحى المجددين .

وكما قلت ، التقيت بالشاعر **صلاح عبد الصبور** وأنا مجهول مغمور بالنسبة له ، وهو معروف ومتألق بالنسبة لى . لقد كنت مولعا بالتجديد والحداثة فى الفن والشعر والأدب .

ولعل هذا ما جعلنى أحس بالنفرة من الشعر التقليدى العمودى آن ذاك . ومن الفن الأكاديمى ، بناء وتناولا .

وقد كان **صلاح عبد الصبور** ذلك الصرح الراقى للشعر ، على الرغم من أنه لم يكن قد جاوز الرابعة والثلاثين من عمره . وكان ما يلفت نظرى إلى شعره أنه كان يقع على معان كانت جديدة على الأوساط الثقافية المصرية كل الجدة ، مثل السأم والموت وغاية الحياة والبراءة وغيرها . ولم تكن أسئلته التى طرحها فى هذا المجال جديدة على الشعر فحسب ، ولكنها أيضا كانت جديدة على الفن بشكل عام فى مصر . إنه يطرح فى شعره المنمق الدقيق نفس الأسئلة العظيمة الخالدة التى شغلت معظم الفنانين التشكيليين فى بداية القرن العشرين فى أوروبا .

لم يكن **صلاح عبد الصبور** ليجيب عن هذه الأسئلة إجابة كاملة لولا مسرحياته الشعرية العظيمة التى غزا بها آفاق المسرح العشرى : **«مأساة الحلاج»** ، **«ومسافر ليل»** ، **«والأميرة تنتظر»** .

التقيت **بصلاح عبد الصبور** الشاعر الخالد وفوجئت به وهو يتأمل رسومى وأنا فى بداية حياتى وهو نجم متألق فى الأفق ، فلم أحس بنجوميته ولا بعبقريته ، بل أحسست فحسب بتواضع الإنسان فيه ، فلقد بادرنى على الفور : أهذه رسومك ؟ فقلت : نعم . وتكلم معى مناقشا فى هدوء . منذ تلك اللحظة أصبح هذا الرجل جزءا من حياتى ، وبدأت فى محاولة جديدة لفهم شعره ، ساعدنى فيها صديق الفنان الشاعر **كما عمار** ، وهو عاشق لشعر الرائد الكبير .

والواقع أننى تأثرت **بصلاح عبد الصبور** منذ بداية علاقتى به . تأثرت به إنسانا وشاعرا ، وتأثرت به فنانا .

أما عن جوانبه الإنسانية فقد عرفت منها الشئ الكثير . وأما النواحى الفنية فلقد أحدث عندى انقلابا شاملا . فعلى الرغم من أننى كنت أقرأ فى مجال الفن التشكيلى كثيرا فإننى لم أكن قد وصلت إلى ذلك النضج الذى يجعلنى أدرك المعانى التى يتناولها الفنان .

ولقد ساعدنى شعر **صلاح عبد الصبور** على ذلك ، إلى جوار كثير من الشعراء الذين بدأوا من معطف صلاح بعد ذلك ، مثل **كمال عمار وأمل دنقل وأبو سنه وبدر توفيق وأحمد سويلم** وغيرهم من المبدعين الذين كنت أقرأ شعرهم قبل أن ينشر فى الملحق لأرسمه للجريدة .

ساعدنى كل ذلك على تكوين فكرة عن الإنسان وأحلامه وأوجاعه ، بعيدا عن التفاصيل المقيتة التى تقتل الفن ، بعيدا عن القشور السطحية التى تغلف الإنسان .

وذات يوم بادرنى الشاعر العظيم قائلا : هل يمكن أن ترسم لى غلافا ؟ ولقد ذهلت لأول وهلة لتواضعه الشديد . ورسمت غلافا جديدا لديوانه **«الناس فى بلادى»** بأسلوب عصرى ، واستخدمت فى كتابته خطا بسيطا ، وكنت مترددا فى تقديمه ، ولكنه أعجب به ، وطلب منى بعدها غلافا **«لمأساة الحلاج»** ، **«وحياتى فى الشعر»** ، **«ومسافر ليل»** ، **«ولمأساة الحلاج»** مرة أخرى لطبعة جديدة .

لقد كان تكليفه لى بمثابة ثقة عظيمة ، بل كان بمثابة وسام . ونظرا لعلاقته الوطيدة بالدكتور **لويس عوض** فقد أوحى إليه أن أقوم برسم غلاف لروايته الشهيرة **«العنقاء»** ، **أو «تاريخ حسن مفتاح»** ، التى طبعت فى بيروت فى ذلك الوقت . وأيضا فقد أتاح لى فرصة رسم دواوين لبعض الشعراء العرب ، وعلى رأسهم الشاعر **عبد الوهاب البياتى ومحمود درويش وسميح القاسم** وغيرهم .

وهكذا اقترن اسمى بأسماء هؤلاء المبدعين من الشعراء . وأيضا بشاعر العامية الكبير **صلاح جاهين** فى ديوانه **«قصاقيص ورق»** . وطبعا كنت أقرأ تلك الدواوين جميعا . وكان أكثرها تغلغلا فى نفسى ، وأكثرها عمقا ، كلمات **صلاح عبد الصبور** ، الذى أخرجنى من براثن الاهتمام بالواقعية التقريرية إلى عالم رحب ، أعدت فيه تأمل الانسان بوصفه موضوعا اسطاطيقيا . وهكذا انطلقت برسمى من إسار الواقع إلى أبعاد زمنية أرحب ، إلى الماضى والحاضر والمستقبل .

والغريب فى تواضع **صلاح عبد الصبور** أنه حينما كنا نجلس معه فى بيته أو فى **«الأهرام»** كان يحب أن يسمع منى عن الفن التشكيلى كثيرا ، وكنت أدهش لذلك ، وكان يدفعه إلى ذلك محاولات التجديد فى الرسم الصحفى فى **«الأهرام»** ، وكنت أحس وراء أسئلته بذلك الفهم العميق لمعنى الفن ، وكان يقول لى : أنظر إلى الإنسان ولا تلتفت إلى التفاصيل الصغيرة ! تأمل بصماته ! المهم أن تجده أو تجد بصماته .

وكما تخلص صلاح عبد الصبور من **«الإكسسوارات»** التى تحيط بالإنسان فى الشعر تخلصت أنا كذلك منها لأجد نفسى فى مواجهة الإنسان . وكان ذلك هو المكسب الكبير الذى تعلمته من **صلاح عبد الصبور فى الفن وفى الحياة أيضا** .

صورة جانبية لصلاح عبد الصبور

نعمان عاشور

لا ادرى كيف أبدأ الكتابة عن صلاح عبد الصبور ، فموته المباغت أذهلنى بقدر ما أحزننى . وحتى الآن كتب عنه الكثير وسيكتب ما هو أكثر ، لأنه شاعر متميز الإنتاج ، ترك بصمات لا تمحى على مسار الشعر العربى المعاصر ، ومسرحىّ رائد التجربة ، باكر النضج ، وله فى هذا المجال الجديد إنتاجه المتفوق البارز . وليس فى مقدورى أن أحدثكم عن شعره ، على الرغم من أنى من أشد الناس إعجابا به وحفاوة . وهو نفسه كان يعرف فىّ ذلك الشغف بقصائده ، فما من مرة صدر له ديوان إلا وسارع بإهدائه إلىّ . لأنه كان يدرك من مناقشاتى معه أنى أتذوقه بإحساس واع وتقدير عميق . وقد كان يرخى جفونه . ويسبل عينيه خجلا . كلما أبديت استحسانى لقصيدة أو إعجابى بأبياتها . فإذا خرجنا إلى مجالات إبداعه الأخرى فى مجموع كتبه ومقالاته لأمكننا أن نضع أيدينا على القوام الأساسى لإشعاعات فكره التى أمدت شاعريته الأصيلة بكل هذه الرحابة الموضوعية التى يتميز بها شعره .

والواقع أن اهتمامات صلاح بالتاريخ والتراجم ، ثم هذا الكلف المتصل بقضايا المجتمع فى مدلولاتها العامة ، هى التى زودت شعره ومسرحياته الشعرية بما هو أبعد وأشمل من المطلقات والرمزيات والدلالات التجريدية البحت . ولهذا استطاع أن يربط بين شعره ومسرحياته الشعرية من خلال كل هذه الاهتمامات ، والحياة الواقعية التى يعيشها عصره . فإذا أضفنا إلى ذلك تغلغله فى دراسة التراث ، ومتابعته ودأبه على القراءة المتصلة للإبداعات المعاصرة من الألوان الأدبية المختلفة وأهمها المسرح ، لأمكننا أن نضع أيدينا على الأرضية الواسعة الرحبة التى كان ينبعث منها شعره الراكز ، سواء فى دواوينه أو مسرحياته . وفى هذا يختلف صلاح عن كثير من الشعراء المعاصرين الآخرين الذين تقف بهم طاقاتهم عند حدود الارتكان على الموهبة وحدها . نعم ، كان صلاح يميل إلى الانفراد والعزلة والتأمل والعيش مع شياطين الشعر كما يقال ، ولكنه لم يكن يخطف رؤياه ، أو يبلورها حول عموميات الفكر السائد العابر ، وإنما كان يستمد مكونات رؤياه من صلب ما يزود به نفسه دائما من معارف مقروءة وممارسات حية .

ومن أجل ذلك لم تهتز شاعريته حتى النهاية لتنفرط مهلهلة فى إسهاب نثرى . بل كانت تزداد تركيزاً . وهذا طبيعى فى مقومات شاعر يعتز بشاعريته حتى لا يغلبه فيها الجانب النثرى . سيما وهو يختط طريقه فى ثبات نحو الإعلاء من قيمة شعره الحر . وتثبيت وجوده وحيويته ، لأنه شعرٌ أكثر منالا لطغيان المادة التعبيرية النثرية وجورها . ومن هنا جاء تصوره أو تصويره لنفسه فارسا يمتشق الحسام ويرتدى قميص الصلب وخوذة النحاس ليعبُر بملكاته الشعرية ، ويجتاز المفاوز الضيقة التى لا تخلو من نتوءات الارتطام وعثراته . هذا هو معنى الفارس الذى يوصف به دائما . وهو مستمد أصلا وحقيقة من طبيعة مساره بوصفه شاعرا يقف على رأس الصفوف فى اقتحام ساحة جديدة من ساحات الشعر ، وهى ساحة الشعر الحر .

ولكنى أعود بكم إلى ما أهدف إلى كتابته عن صلاح ، وهو تقديم صورة جانبية عنه من واقع صداقتى له ومعرفتى به ولقاءاتى معه . وذلك فى ضوء ما أوجزت من محاولة سابقة لفهمه بوصفه فنانا أصيلا ، وشاعرا رائدا ، وكاتبا مبدعا .

وسأبدأ من العام الأخير وأنا أتابع مقالاته فى مجلة الدوحة القطرية التى اختار أن يسلسلها تحت عنوان «مشارف الخمسين» . ولن أحدثكم عن كتاباته هذه . ولكنى أشرككم معى فى دهشتى لأن يكون صلاح عبد الصبور لا يزال فى الخمسين من عمره . وأن يكتب مثل هذه المقالات وكأنه لا يصدق نفسه . أو على الأصح «يستكثر» على نفسه ـ إن جاز التعبير ـ أن يكون قد شارف الخمسين . وموضع الدهشة يأتى من انى عرفت صلاح منذ سنوات بعيدة وطويلة . وكنت أحسبه أكبر من ذلك سنا . فإن لم يكن قد بلغ الستين مثلنا (وهو من عداد جيلنا) فلا أقل من أن يكون فى منتصف الخمسينيات من العمر ، أما أن يكون فى بدايتها أو على مشارفها ـ كما قال ـ فهذا هو المثير للدهشة . وإلا فكم كان سنه حين قابلته للمرة الأولى فى مقهى عبد الله الشهيرة بميدان الجيزة فى نهاية الأربعينيات ؟ إن الذاكرة لا يمكن أن تخوننى إلى هذا الحد ، وإن كان مقهى عبد الله لم يغلق إلا بعد ذلك ، ربما بسبع سنوات أو ثمان . وإذن فحين لقيته لم يكن صلاح قد تخطى العشرين .

أصف لكم بعد هذا الفتى اليافع . شاب أسمر داكن السمرة . لا يمكن إلا أن يكون صعيدياً من المنيا أو أسيوط . فلما عرفته وسألته عن مسقط رأسه قال إنه شرقاوى . وربما كان أجداده من الصعايدة ؛ لأن الشرقية تعد من امتدادات الهجرة الصعيدية إلى الشمال ، مثلها مثل الإسكندرية ، مهد الاستيطان الثانى للصعايدة فى وجهنا البحرى . كان يأتى إلى المقهى مبكراً عن بقية الجمع ، ويجلس فى عزلة تامة ، تغمر وجهه مسحة من القنوط الدائم . فإذا دققت فى عينيه وجدته يحاول أن يخفى ما يعتمل فى داخليته من قلق متصل تكشف عنه نظراته ، لأنها لم تكن نظرات سابحة شاردة ، بل نظرات تنم عما يدور فى عقله أكثر مما تنم عما يتأجج فى خياله . وكان هذا هو موضوع دهشتى بعد أن عرفت عنه أنه شاعر وليس كاتبا أو ناقدا كما حسبته أول الأمر . ووجهه لم يكن ينم عن سنه . لأنه كان يبدو من كثرة ما فيه من تجعدات . وما يحيط عينيه من هالة سوداء ، كأنه قد تخطى الثلاثين . ويظل صلاح منفرداً بنفسه فوق مقعد منعزل يدخن فى شراهة ، ويصب الشاى أكواباً ، وكأنه خارج من كارثة أو ينتظر وقوعها ، على عكسنا جميعا نحن رواد المقهى . كنا فى عز شبابنا نستقبل الحياة فى حبور وثقة واطمئنان ، وليس وراء أحدنا ما يشغله أو يقلقه أو يضنيه ، وإنما ينصب اهتمامنا على إطلاقه فى الاستمتاع بجلسة المقهى وما يدور بيننا من مناقشات ومجادلات ، وما يلفنا من ضحك متصل ، يسعى كل منا إلى تهيئته لنفسه حتى يشرك فيه الآخرين معه .

انفردت به أكثر من جلسة على بداية تعارفنا وبحكم العادة التى ركبت فى طبعى لم استطع أن أخفى عنه حقيقة شعورى بالنسبة لشخصه ، فرجمته بأنه يتعمد الحزن والقلق ، فإذا به يبتسم ويرمى كتفه إلى الوراء وهو يشعل سيجارة ثانية يردد شارحاً بإشارات من يديه يتحرك معها ذراعه ، أنه يحسدنى على صراحتى ؛ فأنا أتكلم من خلال عقلى بكل ما فى قلبى ، ولا أنقطع عن السخرية من كل شئ ، والتهكم على كل شئ ، فى بساطة طبيعية ، مرددا «ياريتنى طلعت زيك !» . فإذا التأم الشمل فى المقهى جلس صلاح فى الطرف البعيد وقبضته تحت فكه ، وراح ينصت إلى ما يقال . نهلل جميعا ضاحكين وهو يبتسم فى قنوط ، حتى يُشعر نفسه بأنه ليس خارج الدائرة . ثم سرعان ما يركبه الملال والسأم فيهب واقفا وينصرف . فإذا طالبناه بالجلوس اختار أن ينسحب بمقعده إلى جوار أنور المعداوى أو محمود حسن إسماعيل (رحمهما الله ! فكلاهما كان يجلس فى جدية ونادرا ما يشترك معنا فى نقاشنا الضاحك) . لكننى لم أكتشف إلا بعدها بزمن سر ما كان يعانيه ؛ فقد كان يأتى وفى جيبه آخر ما كتب من شعر ، يحاول على استحياء أن يحدثنا عنه ، ويخشى أن يطالبه أحد بتلاوته ، لأنه لم يكن يحفظ ما يكتب ، ويتعثر فى تلاوة أبيات قصائده ، إلا إذا أخرج من جيبه الورقة التى تحويه وانفرد بالمعداوى أو محمود حسن إسماعيل ليقرأ لهما منها . كان شديد الخجل من شاعريته ، ولكنه لم يكن ضعيف الثقة بشعره . وربما كان هذا الخجل هو مبعث ما يحيط به شخصيا من وجوم .

هكذا عرفته شابا ، لكنه لم يستمر على ذلك الحال طويلا . ولعله لم ينفتح على الناس والحياة بطلاقة متزايدة إلا بعد أن بدأ يشتغل بالكتابة النثرية ، وينشر مقالاته فى الصحف ، ويندمج فى هذا الوطن الحى الزاخر بكل موجبات النشاط . هذه الفترة الصحفية هى التى كونت ما يمكن أن أسميه الشخصية الخارجية لصلاح . وليس معنى هذا أنه كان مزدوج الشخصية ، بل على العكس ، ولكن معناه أن التجربة الصحفية ساعدته كثيرا على الخروج بذاتيته من خلف الستائر والحجب السوداء التى كان يحيطها بها . عرف خلالها كيف يضحك من قلبه ، وكيف يسخر من الناس . والشئ الوحيد الذى كان يؤرقه فيها ما كان يسميه «العيش بظهر مكشوف» . وهو يعنى التعرض لمهنة تلزمه بالكتابة المنتظمة كمصدر رئيسى لحياته . ولهذا فقد سعى إلى الوظيفة لأنها وحدها التى تتيح له أن يكتب وقتما يشاء . وأنا لا أزعم أننى خبير بشخصية صلاح ، لأن صداقتى له كانت متقطعة ، لكنى كنت أحس عن بعد وأدرك حقيقة نوازعه ومؤرقاته كما يدركها اللاصقون به . لقد عاش دائما يسعى إلى الهدوء والدعة والعيش فى أمان ، حتى يستطيع أن يكتب الشعر . ولهذا ارتمى فى أحضان الوظيفة فاردا ذراعيه على مقعدها الوثير . لكنه كان صاحب موهبة أصيلة ، يدعمها فكر قوى والتزام حازم بالقضايا العامة . وذلك كله كان يجد له مجاله الواسع فى كتاباته النثرية . ولم يكن شئ يؤرقه كثيرا مثلما كان يؤرقه شعره ورسالته فى الشعر . إنه الشئ الذى كان يعيه وعياً تاما وهو يردد دائما «أنا لا أجد نفسى إلا فى الشعر» . وبهذه العبارة كان عادة يبدأ نقاشه كلما حاول أحد أن يأخذ عليه هفوة فيما يكتبه من مقالات وموضوعات ودراسات . ومن أجل هذا عاش صلاح يتحين الفرص الملائمة للابتعاد عن الكتابة الصحفية ، مع أنها كانت بالنسبة إليه أسهل

وأريح كثيرا من كتابة الشعر. لقيته يوما وهو يعمل في الصفحة الأدبية بجريدة الأهرام. كان ساخطا نافرا يهز يديه في استنكار ويجهر بغضبه على غير عادته. إنه لم يعد يطيق الكتابة المنتظمة.. أبدا.. وهو لم يخلق لذلك.. ثم إن مثل هذا التقيد بالكتابة في مواعيد محددة يجور على كل تأملاته. وتأخذه بعيدا عن كثير من السياحات التي يقوم بها بينه وبين نفسه لاستكمال قصيدة. أو التأمل في إبداع شعر جديد. إنها تخنق انفعالاته وتطمس خيانه. «فاكر القلم البسط الذي كنا نكتب به ونحن صغار لتجويد الخط كان يفرشح في أيدينا وينقصف ليتحول إلى بوص مهلهل مثل نهاية عود القصب.. هذا هو نفس ما يحدث لشعري وأنا في هذا الموقع».

بعدها لم أدهش أن يترك صلاح عبد الصبور الصحافة ويسعى لكي يلتحق بوظيفة. كان لابد أن يهيئ لنفسه الدخل الثابت الذي يغنيه عن مثل هذه «الطرطشة» القلمية. وهكذا انقطع للشعر من خلال الوظيفة. وهرب بشعره من الكتابة النثرية. كان قد اكتشف الشعر الحر منطلقه الصحيح وهو الكتابة للمسرح الشعري. ولكن ذلك لم يأت فجأة. وإنما جاء عن دراسة متأنية وحرص دائب على متابعة مختلف الألوان والاتجاهات. صلاح من خريجي كلية الآداب. قسم اللغة العربية. وهو قسم لم تكن تدرس فيه الدراما. لكنه كان قد قرأ أرسطو وتأثر بكتابه عن الشعر. وهو كتاب يلصق الدراما بالشعر بصفة أساسية. ناقشني في ذلك طويلا فتبينت من مناقشته اللبنات الأولى لمفهومه الدرامي. وانطباق هذا المفهوم على نوعية الشعر الحر الذي برع فيه صلاح، لأن الشعر الحر هو أقرب ألوان التعبير الشعري للدراما الخالصة. لذلك تميزت مسرحياته بدعامة قوية من الموهبة الواعية المدركة لحقيقة الصنعة الدرامية.

ذات ليلة التقينا وكان يشاهد عرض إحدى مسرحياتي فاحتضنني في اعتزاز ثم راح يشرح لي السبب. وهو أنني - فيما أكتب للمسرح - أضاعف من رسوخ وعيه بشاعرية المسرح حتى ولو كان مغرقا في الواقعية. وأن هذا الجانب الجديد - «الواقعية الشعرية» كما سماها - كانت تترسب أيامها في داخليته. لكنه لم يجرؤ على استخدامها في مسرحياته الأولى بقدر ما برع في استغلالها بعد هضم كامل لعناصرها في مسرحياته الأخيرة. ومن هنا تبرز المعاناة التي يعيشها الفنان الخالق في محاولته وحرصه على دعم مكوناته الإبداعية. وقد كان صلاح من هذا النوع، لأنه - كما أسلفت - كان يشق طريقه بعناء في مجال صعب لم تكن الموهبة وحدها لتكفي صاحبها أن يرتاده. ما لم تؤسس على مثل هذه المعاناة، معاناة الدارس. ومعاناة الممارس. ومعاناة الحريص على تحقيق رسالة. وهكذا كان صلاح يأخذ نفسه بكثير من التأني في كتابته للمسرح. بل كتابته للشعر على إطلاقه. وأحسب أن الوظيفة كان لها دخل كبير في ذلك، لأنه عاش في ظل صراعات متلاحقة لم يستطع أن ينجو بنفسه منها بوصفه أحد من يقفون في الصفوف الأولى من المثقفين المبدعين.

وفي تلك الفترة من حياة صلاح لم يكن من الصعب على من يعرفه جيدا أن يلحظ بعض التبدل. لا في مسلكه ولا في تصرفاته، بل في نظرته إلى الأمور. لقد ارتد إلى أيامه الباكرة، فرغم اندماجه الصارخ في الحياة الثقافية فإنك كنت تلحظ إذا ما لاقيته أو حادثته أنه يكاد يشيح بذهنه واهتماماته وفكره عن كل شيء. كان يحاول دائما أن يهرب بنفسه مما يواجهه. ولكنه لم يستطع أن ينزوي بنفسه بعيدا عن المعترك كما كان يفعل في باكورة عمره وهو جالس في مقعده في مقهى عبد الله. فبعد أن أصبح صاحب مكانة راسخة في الشعر والمسرح والكتابة الأدبية، لم يكن من السهل أن يتجاهل موقعه أو يختار العزلة. لكنه وجد مهربا قويا في أخذ الكثير من الأمور بسخرية وامتعاض ظاهري. يداري بهما طابعه الجدي الذي يحاسب به نفسه دائما.

سافرت مع صلاح إلى الجزائر ضمن أعضاء وفدنا المصري في مؤتمر الأدباء العرب. كان ذلك على ما أذكر في عام ١٩٧٥. وكانت بقية الوفود المصاحبة لنا في الطائرة من وفود البلاد العربية تضم العديد من الشعراء. وصلاح له مكانته كشاعر في الساحة العربية. لكني لاحظت من الدقيقة الأولى أن هناك شبه نفور بينه وبينهم. ولم أدرك السبب في البداية، وأرجعته إلى ما كان يتحلى به صلاح في تلك الأيام من رغبة دائمة في الابتعاد بنفسه بغير ترفع ولكن بكثير من الامتعاض. وسرعان ما اكتشفت من حوارهم معي ومناقشاتهم أن هناك فجوة كبيرة تفصلهم عنه، ليس مبعثها التنافس أو الغيرة، لأن معظمهم كان يعد من تلاميذه أو المتأثرين به. كان تحاملهم عليه مصدره أنه يسير في ركب غير ركبهم. خلاف منشؤه سياسي بحت. وعبثا حاولت أن أثنيهم عن هذا الفهم، وأنه يمثل نظرة ضيقة من جانبهم، لأن الحكم على فنان في قامة صلاح يجب أن يكون أكبر وأبعد من أي موقف أو وضع، وأن العبرة بمضمون شعره ومسرحياته وكتاباته، وأن الفنان - أي فنان يعي حقيقة رسالته - لا يمكن أن يكون تابعا لأحد أو أسيرا لمدركات عابرة.

ونزلنا من الطائرة فأحسست بنفور منهم. والتقيت مع صلاح في الفندق. وفي المساء دعاني محمد مهدي الجواهري الشاعر العراقي الجهير إلى سهرة في حجرته. وأنا أعرف الجواهري منذ سنوات بعيدة. وجاءت سيرة صلاح في حديثنا عن الشعر فهب في فزع. كنت أحسبه هو كذلك سيتحامل على صلاح. ولكنه أمسك بسماعة التليفون وطلب رقم غرفة صلاح فوجده فيها. ولم يكتف بدعوته. وإنما اندفع ليأتي به معه بعد لحظات وهو يعتذر في إصرار وندم عميق. ولم تكن هذه هي عادة الجواهري أبدا. ولا هي من طباعه، فهو إنسان مترفع. لا يكاد يهتم بأحد غير أمجاده الشخصية. ثم إنه صاحب موقف عنيد من الشعر الحر وكتابه. وراح يعتذر لصلاح: «يا أخي أنت تعرف طباعي. أنا لا أقبل على أحد إلا إذا أقبل هو عليّ، وأنت تحاشيتني من البداية، فلماذا؟».

كان صلاح يعتقد أن الجواهري أيضا يتحامل عليه مع الباقين فاتضح العكس. وأنه يتعرض من جانبهم لنفس ما يتعرض له صلاح. وراح الجواهري - كعادته - يسب ويلعن الأقزام الذين لا تطاول رؤوسهم أصابع قدميه. ثم انطلق ينشد إحدى قصائده التي يتحدث فيها عن نفسه ومكانته وشعره. كانت قصيدة طويلة لم يتلعثم في إلقائه إياها. لأن الجواهري نادرا ما ينسى حرفا من الشعر الذي يكتبه. وطلب من صلاح أن يجاوبه بإحدى قصائده. فاعتذر. وظن الجواهري أنه يتمنع. لكن الحقيقة أن صلاح لم يكن يحفظ من شعره إلا بعض الأبيات المتناثرة. وأمام إصرار الجواهري تلا علينا صلاح بعض أبيات قصيدة. اهتز لها الجواهري. لكنه أعرض عليها. لأنها من الشعر الحر. وهو شعر لا يطيقه. وأصبح الصباح فإذا الجواهري يبحث عني وعن صلاح. وهذه أيضا ليست من عاداته. فهو أكثر الناس حبا للانزواء. إلا إذا كان محاطا بالمعجبين. وانقضت أيام المؤتمر ونحن في صحبة متصلة مع الجواهري.

وعدنا من المؤتمر بمر عام أو بعض عام. فبدت مكانة صلاح تزداد وتتأكد في الساحة العربية أكثر من ذي قبل. والسبب واضح وبسيط، فالفن الحقيقي أقوى من ترهات المواقف الوقتية والمقاطعات المتشنجة. لكن هذه التجربة مع ذلك كانت قاسية. فقد أحس بعدها صلاح أنه في حاجة إلى الابتعاد عما كان يحبط به. ولهذا سعى حتى استطاع السفر بعيدا إلى الهند. وكانت هذه السفرة بمثابة الترياق الشافي، لأنه عاد بعدها وقد زال عن نفسه كثير من الغشاوات التي غامت في داخلية كيانه. عاد أكثر تفتحا. وأكثر انطلاقا. وأكثر تعلقا بالكتابة. كانت تجربة مفيدة ومجدية. جعلته قادرا على أن يخلع كل أردية التعاسة والقنوط والانزواء التي عاش يتخفى خلفها لينقذ مواهبه من المواجس. هذا الوجوم وهذا الحزن والمحاولات الدائمة للانطواء - أحاسيس لم يستطع أن ينساها حين اكتشف - وكأنها مصادفة - تخطيه للخمسين من العمر. ولم يكن غريبا بعدها حين يرتد إلى الوظيفة أن يحاول المزج بين ذاتيته الجديدة في تفتحها وانطلاقها وبين ما أتيح له من خلالها لخدمة الحياة الثقافية. لكنه ما كاد يبدأ المسير حتى سقط بغتة. كانت نفسيته قد أرهقت تماما، وكانت إرادة الله الذي لا رادّ لإرادته.

يرحمك الله يا صلاح. ويرحمنا من بعدك في فقدك على هذه «الصورة الدراماتيكية» المباغتة!.

آمن بالكلمة

وليد منير

الشاعر العظيم ـ كما يقول صلاح عبد الصبور نفسه ـ مكتشف عظيم فى عالم الوجدان والجمال ، لأنه يرى الأشياء والأحاسيس رؤيته طازجة . ليست نظرته وليدة المنطق أو العلم ولكنها وليدة الحدس ؛ وليست أدواته هي التحليل والتركيب بل هى الخيال الخصيب . وقد يلتقى الشاعر بالنبى أو الفيلسوف فى أن رؤية تحمل نوعاً من التجاوز للظواهر والمحسوسات لتنفذ إلى جوهر الأشياء وتعمل على تعرية الواقع والكشف عن نقائضه . إن الحقيقة ـ كما يقول أنطوان توسانت ـ هى ما يُبْصَرْ ؛ وبقدر ما يكون الشاعر بصيراً فإنه يفتح لنا أبعاداً جديدة للتأمل . ويلج بنا إلى عوالم لا عهد لنا بها من قبل . إن الشعر الحقيقى ليس انعكاساً لواقع ما . ولا ينبغى له أن يكون كذلك . بل إنه فى صحيحه تقويض لهذا الواقع ونفى له من أجل إعادة تشكيله بصورة مغايرة . والشاعر الذى يطرح تصوره للعالم من خلال هذا المفهوم هو شاعر يدرك تماماً ماهية الفن من ناحية . وماهية العلاقة بين الفن والواقع من ناحية أخرى .

ولن نجاوز الحقيقة إذا ما قلنا إن أعمال **صلاح عبد الصبور** فى خلال مراحل تطوره تعد وثيقة فنية وفكرية ، تكشف عن أبعاد التجربة الأصيلة التى خاضها جيل الرواد من المجددين فى شعرنا العربى المعاصر .

لقد أسهم **صلاح عبد الصبور** إسهاما جذريا فى خلق معجم شعرى جديد ، وتأسيس حساسية جديدة ، وأضاف بعداً فكرياً وفلسفياً رائعاً للقصيدة العربية الحديثة . وفضلاً عن هذا فقد فجر ينابيع الدراما الشعرية من خلال إنجازاته المسرحية الرائدة ، التى أكدت الحاجة إلى المسرح الشعرى على الرغم من زعم الكثيرين أن دور الشعر المسرحى قد انتهى منذ وقت بعيد .

كان **صلاح عبد الصبور** يؤمن بقول **جوته** : **« إن القصيدة تشكيل قبل أن تكون جمالا »** . وكان يحاول أن يؤازر بين سمتى التشكيل من وجهة نظره : التوازن والبناء ، لكى لا تصبح القصيدة مجرد إحساس وحسب . بل إحساس متجسد . وكان من أوائل من نبذوا خرافة القاموس الشعرى إذ أدرك أن الشعر لا قاموس له . وأن القدرة على التعبير من خلال اللغة بمستوياتها المختلفة هى وحدها محل جودة السياق الشعرى .

وبذلك أعطى الشاعر لبعض الكلمات العادية أو الدارجة ، كالشاى والنرد والمصطبة والنعل ، دلالتها الخاصة فى سياق تجربته التى تعبر عن هموم الواقع اليومى البسيط .

وكان **صلاح عبد الصبور** يؤمن بأن للحاضر جذوره الضاربة فى الماضى ، وأن على كل شاعر أن يختار تراثه الخاص . وكانت قصيدة القناع هى مدخله إلى عالم الدراما الشعرية ، فاستدعى فى أعماله عددا من الشخصيات التراثية ، **كالحلاج وبشر بن الحارث والملك عجيب بن الخصيب** ، **ليتحدث** من ورائهم عن همومه ومشاكله وأحلامه ، وأعطى بذلك للقصيدة الحديثة عمقاً أبعد من عمقها الظاهر على المستوى الشخصى والمستوى الإنسانى .

وكان **صلاح عبد الصبور** يوحد بين التجربة الصوفية والتجربة الفنية ، ويرى أنهما تلتقيان عند غاية واحدة ، هى العودة بالكون إلى صفائه الأول ، بعد أن يخوض الشاعر غمار التجربة . وكان يسعى كالصوفى ـ إلى الظفر بنفسه ، وقد وسَّع من مفهوم التجربة الشعرية ، متمرداً على المفهوم السطحى المباشر ، الذى روجت له المدرسة الرومانسية العربية من قبل ، فأصبحت تعنى فى نظره ونظر أقرانه كل فكرة عقلية أثرت فى رؤية الإنسان للكون والكائنات ، وامتدت لتشمل كل حدث وجدانى وفكرى من شأنه أن يواجه عقل الإنسان وذوقه .

وقد طور **صلاح عبد الصبور** ـ مع زملائه الرواد من شتى الأقطار العربية ـ من موسيقى الشعر العربى ، خارجاً على إطار العروض التقليدى كما قنن له الخليل ابن أحمد . فصارت التفعيلة هى الوحدة الإيقاعية المؤسسة فى القصيدة : وعمد إلى استخدام البحور التى لم تكن تستخدم فى الشعر القديم إلا قليلا . كبحر (الرجز) وبحر (المتدارك) كما مزج فى القصيدة الواحدة بين أكثر من بحر . وخالف النماذج التقليدية عن طريق بعض الزحافات والعلل التى ترد فى بداية الأبيات أو فى وسطها .

وأفاد تعدد الأصوات فى شعره ، واعتماده على شطر واحد يطول أو يقصر ، ولجوؤه إلى نسق جديد فى التشكيل والتقسيم والتقفية ، إلى إقامة مناطق جاذبية ، غنية بالدلالة والجمال بين الجملة والبيت ، وبين الأجزاء المتعددة والسياق الذى ينتظم هذا التعدد فى وحدة متماسكة .

وفى تجربة **صلاح عبد الصبور** الشعرية تمتزج الفكرة بالحلم ، والحياة بالموت ، والواقع بما وراء الواقع . ومن هنا يصبح الأدب كما يقول **نيرودا** تجربة شخصية تستغرق جميع الأبعاد .

إن الشاعر هنا لا ينسخ الواقع كما يفعل بعض الواقعيين ، ولكنه يكشف عن السر الكامن فى أحشائه ، وبذلك يوسع من مدارج هذا الواقع وقيمه ، كما يقول **كاربنتير** ، ويتلقاها بشكل مكثف .

وقد نجح **صلاح عبد الصبور** من خلال هذا فى أن يكون شاهداً على عصره ، ومعبراً عن همومه وقضاياه ، دون أن يقدم كالآخرين تنازلات فنية ، من شأنها أن تنال من صدق تجربة أو تضعف من قيمتها .

ظل المسرح الشعرى حلماً يراود خيال شاعرنا حتى كتب فى عام **١٩٦٤** مسرحيته الشعرية الأولى «**مأساة الحلاج**». وكان تناول حياة **الحلاج**، بما حفلت به من صور البحث والكفاح والتحدى، ومعالجتها دراميا، طرحا – كما يقول **صلاح عبد الصبور** – لعذاب المفكرين فى معظم المجتمعات الحديثة، وحيرتهم بين السيف والكلمة، بعد أن يختاروا الخلاص الجماعى حلاً ثوريا، بديلاً عن خلاصهم الشخصى، وبعد أن يؤثروا أن يحملوا عبء الإنسانية كلها على كواهلهم.

وربما كانت هذه القضية نفسها، بمستوياتها وأبعادها المختلفة، هى ما عاد إلى طرحه **صلاح عبد الصبور** بشكل آخر فى «**ليلى والمجنون**» **١٩٦٩**. وربما اكتشف **صلاح عبد الصبور** معنا هذه الطاقة الدرامية الباهرة فى قصائده الغنائية فأراد أن يفيد منها بصورة أكثر عمقاً وشمولاً.

ويعود إلى شاعرنا الكبير بشكل خاص فضل رد الاعتبار إلى المسرح الشعرى بعد ازدهار المسرحية النثرية فى بداية العصر الحديث وطغيانها على المسرحية الشعرية.

ولغة الشعر المسرحى بطبيعتها لغة ثرية مليئة بالإيقاعات ومكثفة – كما يقول **إليوت** – بالدلالات، بل إن لغة النثر الرفيع فى المسرح تقترب بشكل أو آخر من لغة الشعر. فإذا أضفنا إلى ذلك – كما يقول **عبد الصبور** – عنصر (**الرمز**) من حيث هو بُعد ثان للمسرحية (وهو ما قام به على سبيل المثال فى «**مسافر ليل**» و «**الأميرة تنتظر**»)، ذلك العنصر الذى يتمثل فى الشعر أول ما يتمثل، أدركنا أن فى كل مسرح عظيم لوناً من الشعر أو لوناً من الشاعرية.

وفى مسرحيات سوفوكل وشكسبير وإبسن وإليوت وبريخت وغيرهم خير دليل على ذلك.

وقد نشأ المسرح شعرياً وتنبأ شاعرنا أنه سيعود يوماً كذلك، على الرغم من غلبة الطابع الاجتماعى النثرى عليه منذ أواخر القرن التاسع عشر. وكانت آية ذلك تلك الإيماضات الشعرية التى تتخلل المسرح النثرى فى أيامنا. كما أن المسرح الشامل، الذى تتآزر فيه الموسيقى والغناء والرقص، لا يخلو من هذا القبس الشعرى الذى نعنيه.

وقد اختار عبد الصبور لأولى مسرحياته أكثر الأشكال تقليدية وخلوداً فى الوقت نفسه، وذلك هو شكل التراجيديا اليونانية.

ولحديث العروض فى هذه المسرحية وقفة؛ فقد استعمل فيها شاعرنا أربعة ألوان من التفاعيل، مدخلاً عليها ما شاء من الزحافات والعلل وهى:

تفعيلة الرجز (مستفعلن)
تفعيلة الوافر (مفاعلتن)
تفعيلة المتقارب (فعولن)
تفعيلة المتدارك (فعلن)

وبذلك أدخل صلاح عبد الصبور على موسيقى العروض فى مسرحياته الشعرية نوعاً من الطواعية.

وقد حاول عبد الصبور فيما بعد أن يفيد من الاتجاهات والمدارس المختلفة فى المسرح الشعرى والنثرى على السواء؛ وكان ذلك مؤشراً مهما إلى ثقافته الشمولية الواسعة، وحساسيته الشعرية، وطموحه الفنى.

فى مسرحية (**ليلى والمجنون**) يحاول شاعرنا أن يكون واقعياً ومعاصراً قدر الإمكان، كما أنه يلبس القصة القديمة الشائعة (**قصة ليلى العامرية وقيس بن الملوّح**) ثوباً جديداً يناسب مقاييس عصرنا ويخرج بمحتواها من دائرة السلب الكامل (متمثلاً فى الاستسلام للمقادير الغاشمة والأعراف الاجتماعية الجائرة) إلى دائرة الفعل الموجب (متمثلاً فى محاولة الثورة على السلطة غير الشرعية وعلى تقاليد المجتمع المتخلف).

وفى مسرحية (**الأميرة تنتظر**) يكثف **صلاح عبد الصبور** جل إمكاناته الدرامية فى خدمة الفكرة، ويحلق بنا شعرياً فى أفق الفانتازيا، فى حين يستغل فى مسرحية (**مسافر ليل**) شكلاً آخر من أشكال التعبير المسرحى وهو شكل (التراجيكو ميديا) أو الكوميديا السوداء. وهو يؤازر بين الحوار والموقف ليضمن توصيل رؤيته الشعرية الدرامية، ويحقق أكبر قدر من التكثيف والإثارة؛ كما أنه يلجأ إلى تفعيلة بسيطة تعتمد على توالى الحركة والسكون، مع لون من التفريع والتوزيع يتوافق مع لغة الحوار وإيقاع الحدث.

ومما لا شك فيه أن صلاح عبد الصبور قد نهج فى المسرح الشعرى العربى منهجاً جديداً تجاوز به المدرسة الكلاسيكية (**شوقى وعزيز أباظة**) وأضاف إلى عطاء المدرسة الحديثة (**عبد الرحمن الشرقاوى**) **وطور من كشوفها بصورة تفتح آفاقاً جديدة رحبة لكل من يكتبون للمسرح الشعرى من بعده.**

° ° °

إن الثقافة تراث ممتد عبر التاريخ، والمثقف الحقيقى هو من يؤمن بدور الكلمة فى تشكيل الإنسان، ومن ثم تشكيل الواقع من حوله.

وكان **صلاح عبد الصبور** من أبرز مثقفينا الذين عنوا بالثقافة بوصفه مبدعا وعاملا فى حقل الثقافة، يدفعه دائماً إلى المشاركة الجادة المخلصة فى تغيير المناخ الثقافى وتطويره محلياً وعربيا، على الرغم من كل العقبات التى كان من شأنها أن تنال من همة المثقف فى بلادنا وحماسته.

لقد كان يحمل بين جوانحه – كما يقول – شهوة إصلاح العالم، وكانت هذه الشهوة هى القوة الدافعة فى حياته لكيلا يحاول أن يخدع نفسه عن كثير من النقائض، بل يجهد فى أن يرى وسيلة لإصلاحها.

لقد حمل صليبه فوق ظهره كالحلاج، وخرج يمشى بالحقيقة بين الناس، لم تصرفه لذة الانطواء عليها عن رغبته المخلصة فى نشرها، ولم يقعده إحساسه بأنه يكتب على الرمل – كما يقول **بيرون** – فى كثير من الأحيان عن المضى فى الطريق الذى اختاره لنفسه منذ أن ربط مصيره بمصير الكلمة.

وقد عرفت **صلاح عبد الصبور** أستاذا وشاعراً وصديقاً. كان واحداً من الفرسان الشرفاء الذين قلما يصادفهم الإنسان فى حياته. وكانت فرحته بمولد شاعر حقيقى تفوق فرحته بأى حدث آخر فى حياتنا الثقافية.

لم يكن صلاح عبد الصبور واحداً من مروجى الأيدولوجيات، ولا كان واحداً من محترفى المهاترات والمعارك الزائفة، بل كان شاعراً ناضجاً، ومتأملاً رصيناً، وفوق ذلك كله فقد كان واحداً من هؤلاء الذين يفتحون عقولهم وصدورهم لكل الأفكار وشتى الاتجاهات، ويؤمنون – على الرغم من كل شئ – بأن الخصومة الفكرية هى أشرف الخصومات.

ولم يسهم **صلاح عبد الصبور** بشعره ومسرحياته فقط فى تطوير ذوقنا الأدبى، بل أسهم أيضاً بدراساته المتميزة فى تأسيس حاسة جمالية جديدة وبصيرة نقدية نافذة. ويكفى أن نذكر على سبيل المثال بعض الكتب التى أثرى بها شاعرنا المكتبة العربية مثل (**قراءة جديدة لشعرنا القديم**) و (**حياتى فى الشعر**) و (**على محمود طه**) و (**ماذا يبقى منهم للتاريخ ؟**) ...... **الخ**.

وقد تنقل صلاح عبد الصبور على مدى ثلاثين عاماً بين مواقع ووظائف شتى فى الدولة. ولم تكن تفوته فرصة واحدة يستطيع من خلالها أن يحقق شيئاً يفيد منه واقعنا الثقافى، أو يفيد منه مثقفونا، إلا واقتنصها دون تردد.

وقد قدم الكثير والكثير من خلال عمله مديرا للنشر بالدار المصرية للتأليف والترجمة والنشر ثم رئيسا لتحرير مجلة (الكاتب)، ثم رئيسا للهيئة المصرية العامة للكتاب بعد عودته من الهند، حيث كان يعمل بها مستشاراً ثقافياً لبلادنا.

لقد كان وفاؤه العظيم لدوره الإبداعى الأصيل، ومسئوليته عن قطاع عريض من قطاعات الثقافة فى مصر معبراً عن الإيمان العظيم الذى بقى له – كما يقول – نقياً لا تشوبه شائبة، وهو الإيمان بالكلمة.

عرض الدوريات الأجنبية

صلاح عبد الصبور فى الإنجليزية

☐ حمدى السكوت

لم تحظ أعمال صلاح عبد الصبور حتى الآن بنصيب كبير من عناية دراسى الأدب العربى فى اللغة الإنجليزية . ولعل من أسباب ذلك أن المعنيين بتتبع الشعر العربى الحديث فى تلك اللغة هم قلة قليلة . ربما لصعوبة فهم الشعر وتذوقه على غير الناطقين بلغته . والملاحظ أن أبرز الكتب التى نشرت بالإنجليزية عن الشعر الحديث قام بها دارسون عرب أو ناطقون بالعربية .

ومنهم مثلا الأستاذ الدكتور منح خورى . الأستاذ بجامعة كاليفورنيا ، وهو لبنانى الأصل . فقد نشر :

Poetry and the Making of Modern Egypt, Leiden, 1971.

(الشعر وبناء مصر الحديثة) والدكتور مصطفى بدوى ، الأستاذ بجامعة أكسفورد ، وهو مصرى ، فقد نشر

A Critical Introduction to Modern Arabic Poetry, Cambridge Univ. Press, 1975.

(مقدمة نقدية للشعر العربى الحديث) . والدكتورة سلمى الجيوشى . وهى فلسطينية . فقد نشرت :

Trends and Movements in Modern Arabic Poetry, Leiden, 1977.

(اتجاهات ومذاهب فى الشعر العربى الحديث) . والدكتور صموئيل موره . الأستاذ بجامعة تل أبيب . وهو أصلا عراقى . فقد نشر :

Modern Arabic Poetry 1800- 1970 Leiden, 1976.

١٨٠٠ ـ١٩٧٠ (الشعر العربى الحديث) . كما أن الذى ترجم مسرحية «مأساة الحلاج » إلى الإنجليزية أستاذ أمريكى لبنانى هو الدكتور خليل سمعان . الأستاذ بجامعة ولاية نيويورك .

وليس عجيبا والحالة هذه أن يكون هم الدراسات السابقة وأمثالها هو تقديم الشعر العربى الحديث أو ظاهرة من ظواهره الهامة ـ غالبا عبر كل تاريخه ـ إلى القراء الأجانب . وفى مثل هذا التقديم تعرض الخطوط العريضة عادة . ويكتفى باللمحات والشذرات ، بدلا من الدرس العميق والتحليل المفصل لنتاج كل شاعر . وسنعرض فى هذه السطور لما نشر عن صلاح عبد الصبور فى الكتب أولا . ثم لما نشر عنه فى الدوريات بعد ذلك .

أولا : ما نشر عنه فى الكتب :

واضح من عناوين الدراسات السابقة أن ما نشر بها عن صلاح عبد الصبور لا يعدو أن يكون إشارات هنا وهناك . قد تطول وقد تقصر . وأنها ليست دراسات عميقة مستفيضة .

ومن أمثلة تلك الإشارات مثلا قول «موره » وهو يتحدث عن ظاهرة «التتميم » أو «التضمين » أو «الإنسيابية » : Engjambment

«وعلى أى حال . فعلى حد علمى لم ينجح . من بين الشعراء العرب . فى كتابة الشعر المرسل مع استخدام «الانسيابية » سوى شاعرين . أولهما صلاح عبد الصبور فى قصيدة «أبى » . المنشورة فى ديوان «الناس فى بلادى » (١٩٥٧) . وثانيهما يوسف الخال فى قصيدته العظيمة «الحوار الأزلى » . التى يتحدث فيها عن الخلاص الروحى . ويستخدم رموزا يهودية مسيحية . فى ديوانه «البئر المهجور » (١٩٥٨) .

والقصيدتان فذتان وممتازتان فى الشعر العربى الحديث سواء من حيث الشكل أو المحتوى»(١)

أما التناول الطويل ـ نسبيا ـ لعدد من دواوين صلاح عبد الصبور فيقدمه الدكتور مصطفى بدوى الذى كتب يقول :

«ومثل البياتى كتب الشاعر المصرى صلاح عبد الصبور (١٩٣١ ـ) شعرا واقعيا . حول القرية . يكشف عن مدى التزامه الاجتماعى . فى القصيدة التى سمى بها ديوانه الأول «الناس بلادى » (١٩٥٧) والتى نشرت أولا فى مجلة «الأدب » فى عام ١٩٥٤ يقول :

الناس فى بلادى جارحون كالصقور
غناؤهم كرجفة الشتاء فى ذؤابة المطر
وضحكهم يئز كاللهيب فى الحطب
خطاهمو تريد أن تسوخ فى التراب
ويقتلون . يسرقون . يشربون . يجشأون .
لكنهم بشر
وطيبون حين يملكون قبضتى نقود
ومؤمنون بالقدر

ويستطرد الشاعر من ذلك إلى تقديم صورة لعمه العجوز التقى وهو يجلس عند مدخل قريته . يسمر ساعات الغسق . محاطا بالرجال الذين يستمعون إليه بانتباه كلهم وهو يحكى حكاية «تجربة الحياة » . وهى حكاية مؤلمة تبكيهم وتحنى رؤسهم وتجعلهم «يحدقون فى السكون » . «فى لجة الرعب العميق » . وتدفعهم قوة القص إلى تساؤلات حول الغاية من كدح الإنسان فى هذه الحياة . وحول أساليب الله المستغلقة . فهو يرسل رسول الموت ليقبض روح غنى اقتنى القصور وامتلك : «أربعين غرفة قد ملئت بالذهب اللماع » . ثم يبعثها تتدحرج فى أعماق الجحيم . وتنتهى القصيدة . بزيارة الشاعر للقرية ثانية وعلمه بأن عمه المسكين قد مات :

وسار خلف نعشه القديم
من يملكون مثله جلباب كتان قديم
لم يذكروا الإله أو عزريل أو حروف (كان)
فالعام عام جوع
وعند باب القبر قام صاحبى خليل
حفيد عمى مصطفى

وحين مد للسماء زنده المفتول
ماجت على عينيه نظرة احتقار
فالعام عام جوع ... »
(ص ٢٩ ـ ٣٢)(٢)

ثم يعدد الدكتور بدوى دواوين صلاح عبد الصبور التى نشرت قبل صدور كتابه هو فى سنة ١٩٧٥ . وآخرها «تأملات فى زمن جريح» (١٩٧١) ليستطرد قائلا : «وخلافا لما فعله الباقى فقد انصرف صلاح عبد الصبور عن الشعر الملتزم بغاية اشتراكية إنسانية . هى ما نجده فى ديوانه الأولى ، إلى رؤية تتزايد ذاتيتها وتتراوح بين لون خفيف من التصوف . وتأملات مكتئبة حول الموت . بل ويأس أحيانا .

وقد بدأ الاتجاه نحو التصوف يلاحظ فى ديوان «أقول لكم» كما فى مثل هذه الأبيات على سبيل المثال :

ذات صباح
رأيت حقيقة الدنيا
سمعت النجم والأمواه والأزهار موسيقى
رأيت الله فى قلبى

ويتزايد ميل الشاعر إلى تأمل الذات Introspection فى «أحلام الفارس القديم» .

فبعد مقدمة شعرية قصيرة . يعتذر فيها الشاعر لأصحابه عن رداءة الطعام الذى سيقدمه لهم فى الديوان ـ . فالأشجار لم تثمر هذا العام ، ـ تطالعنا القصيدة الأولى بعنوان : «أغنية للشتاء» وتبدأ :

ينبئ شتاء هذا العام أننى أموت وحدى
ذات شتاء مثله . ذات شتاء
ينبئ هذا المساء أننى أموت وحدى
ذات مساء مثله . ذات مساء
وأن أعوامى التى مضت كانت هباء
وأننى أقيم فى العراء
ينبئ شتاء هذا العام أن داخلى ...
مرتجف بردا
وأن قلبى ميت منذ الخريف ...
قد ذوى حين ذوت
أول أوراق الشجر
ثم هوى حين هوت
أول قطرة من المطر
وأن كل ليلة باردة تزيده بعدا
فى باطن الحجر
(ص . ١٩٣ ـ ٤)

وفى نفس القصيدة يقرر أن خطيئته كانت شعره الذى من أجله «صلب» .

يبدو التشاؤم الغلاب للشاعر واضحا فى هذا الديوان وبخاصة فى القصيدة الأخيرة ، «مذكرات الصوفى بشر الحافى» (ص ٢٦٣ وما بعدها) ، حيث يبدو العالم عفنا ومريضا مرضا لا شفاء منه ، وحيث الإنسان فى عينى الإله شئ» مخز» .

ولا تخفى حدة هذه الكآبة فى الديوان التالى «تأملات فى زمن جريح» .

والشاعر هنا يعانى من كابوس متكرر يطلق عليه فيه الرصاص ، وتنزع أحشاؤه ويعنق للعرض فى أحد المتاحف . وهو يسلى نفسه بتخيل أنه يقطع أشلاء المارة ويشكلها من جديد ، وبتطوير أفكار مشابهة لذلك فى العنف ، كما فى قصيدة «حديث فى المقهى» (ص : ٣١٨ وما بعدها) . إن ما يبدو فى ديوان «تأملات» هو عالم حزين ، يجد فيه الإنسان التعيس مهربا مؤقتا ـ فى الجنس ـ من المرارة والشقاء . كما هو الحال فى قصيدة «أنثى» مثلا(ص ٣٢٢) . وقد قدم عبد الصبور فى كتابه «حياتى فى الشعر» (١٩٦٩) رؤية للشعر أخلاقية وروحية فى أساسها . وهو يراه الآن شديد الشبه بالتصوف . ويخصص حيزا كبيرا للهجوم على النظرية الماركسية التقليدية ، موضحا أن الشعر يؤكد القيم كالحقيقة والحرية والعدل .

وهذا الاتجاه ـ وواضح أنه استمرار لتطور بدأ من قبل ـ قد وطدته ، ولا شك ، الهزيمة العسكرية العربية عام ١٩٦٧ ، تلك الهزيمة التى شجعت على الانسحاب من الواقع الخارجى المؤلم . وهو لا يقتصر على الشعر . وإنما يمكن ملاحظته أيضا فى جوانب أخرى فى الأدب العربى .(٣)

ثانيا : ما نشر فى الدوريات

تكاد «مأساة الحلاج» أن تستأثر بكل ما كتب من مقالات حول صلاح عبد الصبور ، ربما لأنها ترجمت ونشرت بالإنجليزية منذ تسع سنوات . ومن ثم فقد وجد الدارسون الناطقون بالإنجليزية ، والأجانب عموما ، نصا متاحا لعمل كامل يعد من أفضل أعمال الشاعر ، فنشروا عنه مقالات عديدة . ويستأثر مترجم المسرحية ، الدكتور خليل سمعان ، بنصيب الأسد مما كتب من مقالات فى الإنجليزية . فقد نشر فى مجلة دراسات فى الأدب المقارن

(Comparative Literature Studies)

مقالا بعنوان

«T. S. Eliot's Influence on Arabic Poetry and Theatre».

(أثر ت . إس . إليوت على الشعر والمسرح العربيين) . ثم نشر مع الترجمة مقدمة عنوانها : ت . إس . إليوت وصلاح عبد الصبور : دراسة فى العلاقات الأدبية بين الشرق والغرب : «

«T. S. Eliot and Salah 'Abdel Sabour: A Study in East- West Literary Relations». » ثم نشر فى المجلة العالمية لدراسات الشرق الأوسط

International Journal of M. E.S.

مقالين أولها عن

«Drama as a Vehicle of Protest in Nasir's Egypt». «المسرحية باعتبارها وسيلة للاحتجاج فى مصر فى عهد عبد الناصر» . والثانى بعنوان

«Islamic Mysticism in Modern Arabic Poetry and Drama». «التصوف الإسلامى فى الشعر العربى الحديث والدراما» .

وسنعرض الآن فى إيجاز للمقالين الأخيرين ؛ أما المقال الأول والمقدمة فنفضل أن نتناولها مع مقال لوى تريمين L. Tremaine (شهود عيان فى مأساة الحلاج وجريمة قتل فى الكاتدرائية)

«Witnesses to the Event in Ma'sat al-Hallaj and Murder in the Cathedral».

لأن مقال تريمين تعليق على مقال الدكتور سمعان ، وهو يسير فى نفس الخط الذى تسير فيه المقدمة .

أما المقال الذى نشره الدكتور سمعان فى Journal of M. E. Studies بعنوان : «المسرحية باعتبارها وسيلة للاحتجاج فى مصر فى عهد عبد الناصر» فيقرر فيه الكاتب أن صلاح عبد الصبور ، وهو واحد من أبرز كتاب المسرح العربى المعاصر ،الذين عاشوا فترة الستينيات فى القاهرة ، قد عانى ما عاناه المثقفون المصريون فى تلك الفترة ، واختار عن وعى حياة الحلاج واستشهاده ليطلق صرخة من القلب ضد ما يعتبره هو فسادا سياسيا . ثم يقدم الكاتب ملخصا سريعا للمسرحية . مبرزا أن صلاح عبد الصبور قد نشر «مأساة» (والعنوان مختار عن عمد) خارج وطنه . وقد قوبل نشرها بالترحاب ،«كقمة الشجاعة الاشتراكية» . والكاتب يرى أيضا هذا الرأى ويرى أن صلاح عبد الصبور قد حاول أن يصف الأوضاع بدرامية وبلاغة وبرصانة . واستخدم الحلاج ليتحدث نيابة عنه حول الفقر على النحو التالى :

الحلاج :
فقر الفقراء
جوع الجوعى . فى أعينهم تتوهج ألفاظ لا أوقن معناها
أحيانا أقرأ فيها
«ها أنت ترانى
لكن تخشى أن تبصرنى
لعن الديان نفاقك»
أحيانا أقرأ فيها
«فى عينك يذوى إشفاق . تخشى أن يفضح زهوك
ليسامحك الرحمن»
قد تدمع عينى عندئذ . قد أتألم
أما ما يملأ قلبى خوفا . يضنى روحى فزعا ونداما
فهى العين المرخاة الهدب
فوق استفهام جارح
«أين الله» ...؟
والمسجونون المصفودون يسوقهمو شرطى

مذهوب اللب
قد أشرع فى يده سوطا لا يعرف من فى راحته
قد وضعه
من فوق ظهور المسجونين الصرعى قد رفعه
ورجال ونساء قد فقدوا الحرية
تخذتهم أرباب من دون الله عبيدا سخريا

ثم يقتبس الكاتب أبياتا أخرى كثيرة يرى أن بعضها يدين السلطة ، وبعضها يدين المحاكمة ونظام الحكم المفلس .... وهكذا[٤]

أما المقال الثانى الذى نشر بتاريخ لاحق فى نفس المجلة(نوفمبر سنة ١٩٧٩) حول التصوف الإسلامى فى الشعر العربى والدراما فيبدؤه الكاتب بمقدمة عن التصوف وعن تاريخ الحلاج ، ثم يتبعها بتقديم صورة الحلاج فى ديوان البياتى «سفر الفقر والثورة» وصورته فى «مأساة الحلاج» ، مكتفيا تقريبا باقتباس أشعار كل من الشاعرين ، ومبررا ذلك بقوله : «فى هذه الدراسة يسمح للفنانين أن يعرضا بنفسيهما وجهة نظرهما ، فالكاتب يقوم فقط بدور المرشد الذى يقدم المتكلمين إلى المسرح ، وينبه إلى الملامح البارزة لما يقولون ، ويوضح المغزى ، ويلخص المحتوى كله .»[٥] وبعد أن يلاحظ أن القراء عادة ما يضيقون بالاقتباسات الطويلة ويتخطونها فى قراءتهم ، يقرر أن هذا لو حدث بالنسبة لهذه الدراسة فسيكون خطأ فادحا ، لأن المقتبسات هنا هى الدراسة» .

مأساة الحلاج وجريمة قتل فى الكاتدرائية

ومنذ أن ترجم الدكتور خليل سمعان مأساة الحلاج وهو يعتقد أن صلاح عبد الصبور قد تأثر فى كتابتها بمسرحية إليوت «جريمة قتل فى الكاتدرائية» ، وذلك واضح حتى فى العنوان الذى اختاره للمسرحية بعد ترجمتها وهو : «جريمة قتل فى بغداد»

«Murder in Baghdad»

لكى يلفت انتباه القارئ منذ الوهلة الأولى الى مسرحية «إليوت» **«Murder in the Cathedral»**. وقبل أن ينشر الدكتور سمعان الترجمة ، نشر مقالا فى مجلة **«Comparative Literature Studies»**. سبق أن أشرنا إليه ، إليه وإن كنا لم نستطع ـ لسوء الحظ ـ أن نحصل عليه ومع ذلك فقد وجدنا العوض عن هذا المقال فى المقدمة التى كتبها الدكتور سمعان للترجمة الإنجليزية للمسرحية ، التى عنوانها : «تى . إس . إليوت وصلاح عبد الصبور : دراسة فى العلاقات الأدبية بين الشرق والغرب .» هذا فضلا عن أن مقال الدكتور «لوى تريمين» الذى يختلف اختلافا قويا مع مقال الدكتور سمعان ، يلخص ما ورد فى ذلك المقال . وسوف نعرض أيضا لمقال الدكتور تريمين فى شئ من التفصيل ، بعدأن نعرض فى إيجاز أهم ما ورد فى مقدمة الدكتور سمعان للترجمة الإنجليزية .

توضح هذه المقدمة أولا أن أى علاقة بين المسرحيتين لا يمكن أن تقوم على المصادفة أو توارد الخواطر ، نظرا للاختلاف الشديد بين الثقافتين اللتين ينتمى إليهما الشاعران . ثم يقرر الكاتب أنه سيدرس أثر إليوت على صلاح عبد الصبور من خلال ربط مسرحية إليوت «جريمة قتل فى الكاتدرائية» بمسرحية صلاح عبد الصبور «مأساة الحلاج» ، ويقدم عرضا موجزا لتاريخ حياة الحلاج ، موضوع المسرحية ، لينتقل من ذلك إلى عرض أحداث المسرحية فى إيجاز ، ثم يقول : إن التشابه بين مسرحية إليوت ، جريمة قتل فى الكاتدرائية ، ومسرحية عبد الصبور ، مأساة الحلاج ، تشابه يلفت النظر ، فكلتاهما كتبت فى الشعر الحر وفى فصلين ، وكلتاهما تتناول أحداثا تاريخية ودينية تشكل جزءا حقيقيا من الثقافة التى ينتمى إليها كاتبها ، وكلا الشاعرين يقطع النظم بمقطوعات جد بليغة من النثر ، وهو نثر يثير التقاليد الدينية الخاصة بكل منهما .... والدافع الحقيق للاستشهاد فى كلتا الحالتين مبهم : فى مقدمة المسرح يقف الفرسان (فى مسرحية إليوت) و (فى مسرحية عبد الصبور) تقف المجموعة التى تصيح مطالبة بصلب الحلاج ، ومن خلفهم يقف إنسان غير واضح المعالم هو الملك هنرى فى مسرحية إليوت ، وقضاة عبد الصبور الذين يدينون الحلاج بأسلوب يشبه أسلوب بيلاطوس **Pilate** فى حكمه على المسيح ، حيث يقدم إليوت مسألة استعداد بيكت للسعى إلى الموت الذى يلوح أمامه ، ويثير عبد الصبور مسألة مشابهة ، من خلال المريدين الذين يزعمون أنهم قد تسببوا فى استشهاد الحلاج بناء على رغبته . وهكذا فإن المسرحيتين فى أبعد مستوى لهما ترتكزان على إرادة الاستشهاد .

إن القضية الجوهرية فى كلتا المسرحيتين ليست هى الأحداث نفسها وإنما الدوافع الكامنة ورائها ولا يمكن أن يكون بيكت قد سعى إلى الاستشهاد ، لأن هذا يشكل خطيئة . وفقا للتعاليم الكاثوليكية الإنجليزية لإليوت ، ومع ذلك فهذا السعى إلى الاستشهاد يشكل أخطر إغواء لبيكت ،وهو إغواء نابع من ميوله الخاصة .

أما الاستشهاد فى مسرحية عبد الصبور فقد سعى إليه الحلاج فى صراحة ، وبحرية .فالحلاج يحب الله إلى درجة التضحية بالذات فى سبيله . ولكن مع التكشف التدريجى للمسرحية يبرز أمامنا هذا السؤال : أحقا كان حنين الحلاج لحبيبه(سبحانه) هو الذى يؤدى حتما إلى الاستشهاد ، أم أن موت الحلاج تم ـ بالأحرى ـ عقابا له على الخطيئة التى ارتكبها بالبوح بعلاقته بربه ؟أهو عدم الحيطة ما قاد إلى استشهاد الحلاج ؟ إن النهاية تترك مبهمة .

ونحن نعلم ـ من المسرحية ومن التقليد الصوفى ـ أن البوح بالسر المقدس خطيئة .ولكنا لا نعلم ما إذا كان الحلاج قد حكم عليه الله أو الإنسان ، ولا ما الدافع وراء الحدث . وفى مسرحية عبد الصبور يلوح وكأن مصدر الحدث هو الله لا الإنسان لأن الضحية نفسه ، مستقلا عن إرادة الله ، يختار الشهادة . ومع ذلك ففى المسرحيتين يترك الشعر قضية الدوافع الأساسية مبهمة . هل صادف بيكت الاستشهاد أم اختاره ؟ أكان استشهاد الحلاج باختياره أم عقابا له ؟ لا القارئ يعلم ولا البطل .

وكلا القتيلين مع ذلك متقبل لمصيره بابتهاج . يقول بيكت : «إن كل شئ يسير نحو إنجاز بهيج» . ويسعى الحلاّج إلى متعة منح حياته لله .

ثم يوضح «سمعان» أن الفرق بين موقف الرجلين ـ المتمثل فى تطوع الحلاج بمنح حياته لله من جهة ، وقناعة بيكيت بتنفيذ المقدور من جهة أخرى ـ هذا الفرق ناجم عن الاختلاف بين المسيحية الصحيحة orthodox وبين التصوف الإسلامى ، موضحا الفروق بينه وبين الإسلام كدين . ثم يشير سمعان فى ختام مقاله إلى أن المادة التى يستخدمها عبد الصبور وإن كانت تختلف كثيرا عن «مادة» إليوت . فمن الواضح أنه قد وجد فى الألوان التكتيكية عند إليوت ما أفاد منه فى معالجة مادته هو ، سواء من حيث البناء ، فى عدد الفصول وفى استخدام الكورس ، أو من حيث المضمون ، فى غموض الدافع وراء الحدث . وتأثير إليوت يمكن ملاحظته فى تفاصيل أخرى . وفى بعض أعمال عبد الصبور الأخرى .

وأما أثر هذه الحركة التجديدية على الشعر والمسرح العربيين بعامة . فلا شك أن كليهما[٦] يمر (بفضلها) بتغيرات ثورية . وبخاصة فيما يتعلق بالشكل والبناء . وبالأساس الجمالى لفنون المسرح العربى الوليدة[٦]

شهود عيان فى مأساة الحلاج وجريمة قتل فى الكاتدرائية .

وبعد أن استعرضنا وجهة نظر الدكتور سمعان فى العلاقة بين مسرحيتى إليوت وصلاح عبد الصبور ننتقل الآن لعرض وجهة نظر أخرى حول نفس الموضوع . يتخذ صاحبها من أراء الدكتور سمعان منطلقا يبدأ عنده مقاله . وهو يختلف مع الدكتور سمعان فى كثير من النقاط ، ثم يعرض ما يراه هو بشأن العلاقة بين المسرحيتين. وصاحب وجهة النظر هذه هو الاستاذ لوى تريمين الذى نشر مقالا مطولا فى مجلة **«The Muslim World»** ، بعنوان : شهود عيان فى مأساة الحلاج وجريمة قتل فى الكاتدرائية .

وهو يبدأ المقال بتوضيح أن تأثير إليوت قد أصبح موضوعا محببا فى النقد المكتوب حديثا باللغة الإنجليزية حول الأدب العربى الحديث . ويحذر من أن خطورة هذا اللون من الدراسة تكمن فى أن يقنع الناقد بمنح شئ من الهالة التى تحيط بالعمل الأكثر شهرة (بمجرد

المقارنة بينهما) . ثم لا يتعدى الناقد ذلك إلى إلقاء أضواء جديدة شارحة على النص موضوع المقارنة.

وهذا الإتجاه هو ما سيطر على مقارنة الدكتور سمعان بين «جريمة قتل فى الكاتدرائية» و «مأساة الحلاج» . فى مقاله عن «أثر تى . إس . إليوت فى الشعر والمسرح العربيين»

وبعد أن يعدد «تريمين» النقاط الواردة بمقال سمعان . (والتى سبق أن لخصناها فى عرضنا السابق لمقدمة سمعان للترجمة الإنجليزية) يأخذ فى مناقشتها فيلاحظ أن عدد الفصول فى المسرحيتين لا يعد دليلا على التأثر . ويرى أنه لا يوجد كورس فى مسرحية «مأساة الحلاج» . وعلى عكس ما قال الدكتور سمعان . كما أن القراءة المتمعنة لمسرحية عبد الصبور تزيل أى إبهام حول دافع الاستشهاد لدى الحلاج.

ويضيف الأستاذ تريمين أن الدكتور سمعان يبدو وكأنه يسعى لإثبات قول عبد الصبور إنه متأثر بإليوت أكثر من أى شاعر آخر . وهذا ما لا يؤيده تماما التحليل النصى . وحتى لو تم إثبات التأثير . فإنه سيظل عديم القيمة ما لم يؤد إلى فهم أفضل للنصوص الأدبية.

ولا يكتفى تريمين بالقول بأن الدافع للشهادة فى مأساة الحلاج واضح لا إبهام فيه . بل يقرر - على عكس ما قرر سمعان أيضا - أن الدافع للشهادة فى مسرحية إليوت واضح كذلك . فى مسرحية إليوت لا يوجد صراع نفسى لدى بيكت . وإنما نحن أمام عملية تنور يتم فيها تدريجيا تعرف بيكيت على إرادة الله . ثم يقوم بتنفيذها بالترحاب . وفى «مأساة الحلاج» تتم أيضا عملية تنور يقوم بها الحلاج . وإن كانت أكثر تعقيدا وأحد صراعا . لأنه لا يدرى ما إذا كان من الصواب أن يكشف سر العلاقة الحميمة بين الصوفى وربه أم يخفيها . ولكنه - على عكس بيكيت - يختار أن يذيع السر . وهو عندما يفعل ذلك يصبح زنديقا فى نظر العامة . ولكنه يسأل الله العقوبة حتى يطمئن لرضاه عنه.

وليس من الواضح فى المسرحية . حتى هذه النقطة . ما إذا كان دافع الحلاج هو كبرياؤه أم تقواه . والدكتور سمعان يتوقف عند هذه النقطة . ويعتقد أن هذا هو الخط المركزى للمسرحية . على الرغم من أن الاستشهاد لا يزال بعيدا وعلى الرغم من أن الخاتمة لا تترك هكذا غامضة . فالسجان بعد ذلك يجلد «الحلاج» ويطمئن الأخير إلى أن الله قد سامحه وأنه لا يزال يحبه حتى بعد أن كشف سر علاقة الصوفى بربه . وهكذا تحل مشكلة البوح بالسر . وإن كانت مشكلة أخرى ما تلبث أن تجابه الحلاج . وتلك هى : أيستخدم السيف أم الكلمة فى محاربة الظلم؟ وفى هذه المرة يتخذ الله القرار ، إذ أن الحلاج - فور الانتباه من صلاته التى سأل الله فيها أن يعينه على الاختيار الرشيد - يستدعى للمثول أمام القضاة فيسعد . ويرى أن الله اختار له الحرب بالكلمة . وأن المحاكمة تنفيذ لسابق إرادة الله . وهكذا فهو يحاكم لأسباب سياسية.

وقد ذكر «سمعان» أننا لا ندرى ما إذا كان الحلاج قد حكم عليه الله أو الإنسان . ولا ماذا كان الدافع . ولكن النص لا يؤيد ذلك ، إن الحلاج يعتقد أن الله قد اختار له طريقه . ويستمر تريمين فيوضح أنه لا يوجد فى المسرحية ما يوحى بأن الحلاج كان لديه ذرة من الوهم فى أن الله اختار له . وأهم نقطة هنا هى أنه لا الحلاج ولا القضاة ولا المتصوفة ولا جمهور الناس يعتقدون أنه قد عوقب لزندقته . وإنما كلهم يعلمون أن الإنسان - وليس الله - قد أدان الحلاج لدوافع سياسية . وهو - لهذا - يشبه بيكيت . الذى قتل لأن أفعال ولى الله الحقيق لا يمكن التسامح فيها سياسيا من قبل السلطة.

وفى «جريمة قتل» تشكل مناقشة نوعية الشخصية الرئيسية وأفعالها نصف الرواية (عملية تنور بيكيت تشكل أساس الجزء الأول من المسرحية) أما الجزء الثانى ففيه تتم عملية موازية للأولى . ولكنها هذه المرة تتم بالنسبة للشهود : الكورس . والقسيس . والجمهور . الذين يأخذون بالتدريج فى إدراك أن بيكيت شهيد . والمغزى وراء استشهاده.

ولو أن بيكت استشهد فى فراغ إدراكى أى دون أن يدرك أحد استشهاده ومعناه لكان استشهادا باطلا

إذ إنه من خلال شهادة الإنسان بأن هناك استشهادا يتأكد النظام الإلهى ويصبح الاستشهاد أمرا ذا فاعلية.

فإذا ما طبقنا هذا على الحلاج فسنجد أن استشهاده يتطلب شهودا أيضا.

إنه لا يضحى بحياته . لمجرد أن ينفذ عملية خاصة بينه وبين الله . ولكن لأنه كان يبغى شيئا آخر هو أن :

«لو مد المسلم للمسلم
كف الرحمة والود»

وهكذا فإن تضحيته - مثل تضحية بيكت - تهدف إلى تأكيد الإنسان للنظام الإلهى.

ولكن هذا التأكيد - كما يوضح الحلاج مرارا - يتوقف على توصيل رؤيته من خلال كلماته :

لا أملك إلا أن أتحدث
ولتنقل كلماتى الريح السواحة
ولأثبتها فى الأوراق شهادة إنسان من أهل الرؤية»

ولكن التواصل بين كلماته وبين مستمعيها - لسوء الحظ - كان ناقصا . وهكذا فإن شهادة الشهود على استشهاد الحلاج تظل ناقصة أيضا :

المجموعة فى المنظر الأول (بعد مقتل الحلاج) تتساءل : «أقتلناه حقا بالكلمات؟ - لا ندرى» والتاجر والفلاح والواعظ حين يرون الحلاج مصلوبا لا يفهمون ما يرونه ، ويكشفون عن عجزهم عن إعطاء شهادة جادة لحدث كهذا.

ومجموعة الصوفية تدرك الحاجة إلى الإبقاء على كلمات «الحلاج» حية ، ومع ذلك فهم مزهوون بتقبلهم موته ببساطة :

«أحببنا كلماته
أكثر مما أحببناه
فتركناه يموت لكى تبقى الكلمات»
«تم له ما شاء
هل نحرم العالم من شهيد»

الشبلى هو الوحيد الذى يرفض تبرئة نفسه . ويخاطب «الحلاج» المصلوب قائلا :

«لو كان لى بعض يقينك
لكنت مصلوبا إلى يمينك
...أنا الذى **قتلتك»**

وهكذا ، فمع أن دور «الحلاج» شهيدا يماثل دور بيكت تقريباً فإن فاعلية استشهاده بالمقارنة إلى فاعلية استشهاد بيكت تبقى محل شك . »

ثم يقرر «تريمين» بعد ذلك أن مسرحية «إليوت» تتميز بالانشطار الحاد بين المستويين المادى والروحى . فبعد أن تتكشف لبيكيت حقيقة استشهاده ، يصف ضرورة التمييز بين فعاله وفعال غيره ممن لا يخدمون سوى السادة السياسيين.

إن مغزى الحدث فى مسرحية إليوت معروض فى إطار كونى وخالد ، لا أرضى ودنيوى.

واستشهاد بيكت قدره الله لتذكير الإنسان بخضوعه الأخير للنظام الروحى . ولصرفه عن الغرور والاهتمامات الدنيوية.

فاذا ما قورنت مسرحية إليوت» بمأساة الحلاج» من هذه الزاوية ، فمن السهل أن نرى أن الحدث فيها - وإن كان يتم بإذن إلهى - إنما يحدث ويتتج نتائجه فى حلبة دنيوية . فمهمة الحلاج أن يعدل «ميزان الكون المعتل» لا أن يصرف الناس عن الدنيا لكى يجعلهم أكثر سعادة فى وجودهم المادى . ويعلن أن الواجب الروحى للحاكم أن يحكم بالعدل . إن الحقيقة الاجتماعية والسياسية عند الحلاج غير منفصلة عن الحقيقة الروحية ، والحقيقة الروحية تتجسد فى العدل الاجتماعى.

وهنالك الكثيرون الذين يعانون فى المسرحية ، وكل معاناتهم نابعة من الظلم الاجتماعى.

والحلاج لا ينصحهم بأن ينتظروا ليكافأوا فى الجنة فقط ، بل يعلن أن من حق الناس السعادة فى هذه الدنيا.

هذا التفريق بين مجال المسرحيتين يجر الى بعض الأمور البنائية . ومن بينها ـ كما يقرر تريمين ـ استخدام « الكورس » .

فنساء كانتربرى اللائى يشكلن الكورس فى مسرحية إليوت ، يرمزن إلى الإنسان بعامة .

وهذا الرمز ضرورى لمغزى المسرحية . وفضلا عن ذلك فإنهن يقمن بالوظيفة التقليدية للكورس فى توضيح المواقف للجمهور .

وإذا كان الدكتور سمعان يقرر أن الكورس فى « مأساة الحلاج » مأخوذ من إليوت فان الأستاذ تريمين يرى أن عبد الصبور ـ من جهة ـ لم يكن فى حاجة إلى التأثر بإليوت بالذات هنا . ومن جهة أخرى فإنه لا يوجد « كورس » فى مسرحية عبد الصبور ومع أن هناك طوائف من الناس كالمجموعة . والفلاح . والواعظ . والتاجر . ومجموعة الصوفية . ومجموعة الفقراء إلا أن عبد الصبور لا يطلق عليهم اسم « كورس » . كما أن المسرحية محصورة فى مستوى اجتماعى . وهى لهذا لا تطلب وسطاء بين الحدث والنظارة . على عكس مسرحية إليوت .

ولهذا فإن هذه المجموعات تقوم بدورها المرسوم لها لا بدور الكورس . العمال الفقراء . والمتسولون العميان . وتجار الطبقة الوسطى . والصوفية . لا يزيدون عن كونهم عمالا فقراء ومتسولين وتجار طبقة وسطى وصوفية . كما أنهم يظلون دائما على هامش الحدث . على عكس نساء كانتربرى اللائى يجئ تعليقهن مطولا وكثير الحدوث . ومحوريا . سواء بالنسبة للبناء أو المحتوى .

النقطة الأخرى الناتجة عن الفرق فى المستوى بين المسرحيتين . هى طريقة معالجة المجابهة بين الحدس الروحى والعقل البشرى . ويزعم « تريمين » أن الروحانية فى مسرحية إليوت يعبر عنها كلية من خلال الفضائل « الصامتة » للمعاناة والخضوع والاهتمام بالخلود . على حين أن الكلمات ليست سوى أدوات العقل البشرى التى تضلل الإنسان . أما فى « مأساة الحلاج » فهناك إيحاء بالأفكار بين الحدس والعقل :

« لا تبغ الفهم .. اشعر وأحس
لا تبغ العلم . تعرف
لا تبغ النظر . تبصر »

ومع ذلك . فنظرا لأن الحدس والعقل يعملان فى نفس الإطار « الدنيوى » فإن التعبير الإنسانى العادى يمكن أن يستعمل لخدمة أى منهما (كلمات القاضى الشرير مثلا والواعظ وكتاب السلطان مستخدمة لأغراض شريرة وكلمات الحلاج مثلا مستخدمة فى الخير) ووجه ثالث فى المسرحيتين متأثر بمستوى الحدث فيهما أى لأن الحدث عند إليوت روحانى كونى وعند عبد الصبور دنيوى) هو فكرة التمييز بين الخير والشر ، فعند بيكيت يستوى الخير والشر لأنهما فى النهاية . وعندما يتوقف الزمن . يمتزجان ، إذ أننا فى « جريمة قتل » لا نستطيع التمييز بين الخير والشر لسبب بسيط هو أنهما . فى الإطار الخالد للحدث فى المسرحية . لا يمكن التمييز بينهما لأن كليهما بالتساوى يحقق النظام الألهى .

أما فى « مأساة الحلاج » فيقع الحدث فى إطار دنيوى ، إذ الشر يتمثل كيانا مستقلا عن الخير . مع أن الإنسان لا يستطيع أن يميز تماما بينهما . وهكذا فإن الحلاج يدعو إلى « سيف مبصر » . وبما أنه لا يوجد سيف يضرب الشر فحسب . فإن محاولة فرض الخير على الشر بالقوة ستقود فقط إلى شر آخر :

أن يلقوا سيف النقمة
فى أفئدة الظلمة
ما أتعس أن نلقى بعض الشر ببعض الشر
ونداوى إثما بجريمة .

ونقطة أخيرة يثيرها تريمين فى مقارنته بين المسرحيتين هى : إلى أى نوع من المآسى تنتمى كتا كلتا المسرحيتين ؟ وهو يقرر ـ نقلا عن آخرين ـ أن المأساة عند إليوت أو عند غيره ليست صورة كاملة للظلام . لأنها ـ على الأقل ـ تصور الشجاعة البشرية والوقار . وهى فى أفضل الحالات تؤكد أن نظام العالم هو فى النهاية نظام خير . ولكن ما يجعل موقفا ما مأساويا حقا هو هذا النظام . وهذا بوضوح هو ما لا يحدث فى مسرحية إليوت . إن مسرحية إليوت تشبه المسرحيات الطقسية للخطيئة والفداء . لا شئ فى تلك المسرحيات يبقى فى النهاية غير محدد . وفى مسرحية إليوت حتى الفرسان القتلة ينالون جزاءهم . ونحن نعلم على التحديد ما يحدث فى المسرحية . ولماذا . وكل جانب من جوانب الاستشهاد يتم تمثيله طقسيا حتى النهاية .

أما عبد الصبور فقد سمى مسرحيته « مأساة » . ولكن البطل قد حقق كل ما أراد تحقيقه . فهو يكشف عن رؤيته لحب الله . ويتقبل الاستشهاد علامة للإنسان على قوة هذا الحب . وهو لا يقاوم السلطات بل يستخدمها لسوقهم إلى تحقيق هدفه وهدف الله . وبما أنه لا يحاربهم فإنهم لا يستطيعون هزيمته . ولأن الخير موجود فى هذا العالم وهو غير متغرب عن هذا الخير . فإن موته لا يشكل « مأساة » ـ كما هو الحال فى جريمة قتل أيضا . ولكن هذا لا يجعل من مسرحية عبد الصبور مسرحية طقسية دينية ، لأن العنصر الدينى فى المسرحية يتوارى خلف العناصر الاجتماعية والسياسية . هنالك تركيز على الظلم الاجتماعى والحاجة للإصلاح . ولكن الاستجابة لتلك الحاجة تظل موضع شك : هل ستصلح السلطات من أسلوبها ؟ هل سيفرز المجتمع حاكما أكثر عدلا ؟ هل سيتبين ما يدعون بمحبى الحلاج أنهم كانوا مخدوعين ؟

إن عدم تحديد مسرحية عبد الصبور لا يكافئه إلا شدة تحديد مسرحية إليوت .

ولعلها تفهم على أفضل وجه إذا أخذت على أنها مسرحية أيديولوجية . وعلى حين يهدف ، إليوت . إلى « ما وراء المأساة . عارضا على جمهوره لا مجرد التطهير العاطفى . وإنما الارتياح الإيجابى المبهج الذى يبتعثه الاندماج الطقسى بالنظام الكونى . فإن عبد الصبور يهدف ـ على ما يبدو ـ إلى شئ أدنى من ذلك . تاركا عن عمد . جمهوره فى عالم ـ مختل ـ وحاضا إياهم على أن يخرجوا ليعيدوا إليه التوازن .(٧)

وبعد . فما قدمته فى الصفحات السابقة . هو ما يشكل ـ فى رأيى ـ أهم ما كتب فى الإنجليزية عن المرحوم صلاح عبد الصبور . وسيلاحظ القارئ أنه إسهام جد متواضع . إذا ما قورن بما كتب عن شاعرنا الكبير فى العربية . ولكنه ـ مع حجمه المحدود . وعلى الرغم من ألوان من القصور لم أشأ أن أناقشها هنا ـ يحتوى أحيانا على لمحات ذات طعم خاص . غير شائع فى نقدنا العربى . فضلا عن أنه يرينا كيف ينظر الدارسون لأدبنا فى الإنجليزية ـ وبخاصة غير العرب منهم ـ إلى هذا الأدب .

هوامش :

(١) Moreh, S. Modern Arabic Poetry 1800 - 1970, Leiden 1970, p. 155.

(٢) الأرقام الواردة فى كلام الدكتور مصطفى بدوى عن شعر صلاح عبد الصبور تشير الى الصفحات فى « ديوان صلاح عبد الصبور » . طبع دار العودة ، بيروت ، ١٩٧٢

(٣) Badawi, M. M., A Critical Introduction to Modern Arabic Poetry, Cambridge Univ. Press, 1975, pp. 316-318.

(٤) انظر المقال فى

International Journal of M. E. Studies. Vol. 10, 1979, pp. 49 - 50.

(٥) انظر المقال فى المرجع السابق

Vol. 10, pp. 517 - 531.

(٦) Khalil Semaan, Murder In Baghdad. Leiden, 1972, pp. XIII - XX.

(٧) Louis Tremaine, Witnesses to the Event in Ma'sat al- Hallāj and Murder in the Cathedral, The Muslim World, Volume LXVII, No. I, Jan 1977, pp. 33 - 46.

صلاح عبد الصبور في الفرنسية

□ حامد طاهر

صلاح عبد الصبور شاعر مظلوم فى اللغة الفرنسية ، فليس له فيها سوى بعض القصائد المترجمة ، والأخبار القصار ولا تكاد توجد عنه دراسة نقدية ذات نفس طويل . أما مسرحيته عن الحلاج فقد لفتت إليه عين مستشرق كبير ، هو الأب جاك جوميه J. Jomier ، الذى توقف عندها ، وسعى بنفسه عقب ظهورها إلى لقاء صاحبها ، ثم نشر عنها هذه الدراسة فى مجلة MIDEO ، التى يصدرها بالفرنسية معهد الدومينيكان بالقاهرة (العدد التاسع سنة ١٩٦٧ ص ٣٤٩ ـ ٣٥٤) والتى تتابع بانتظام حركة المؤلفات العربية ، وتحظى بتقدير الهيئات العلمية الفرنسية .

جاك جوميه عالم فاضل ، وهو أيضا متواضع كبير . وعندما تفضل بإهدائى صورة من دراسته هذه عن مأساة الحلاج ، صرح لى بأنها مجرد ملاحظات قارئ للنص ، ومشاهد للمسرحية . وقد يبدو للوهلة الأولى أن الدراسة بسيطة ، نظرا لتتابع أفكارها بسهولة فائقة ، لكنها فى الواقع مليئة بالنظرات العميقة ، والنقدات الذكية . وأهم من ذلك كله أنها تثير من الأسئلة أكثر مما تطرح من الإجابات .....

لهذا فإنى أرجو أن تكون ترجمتى لدراسة جوميه كاملة دعوة إلى إعادة النظر فى تراث شاعرنا الراحل ، وتحية له ، ولأحب أعماله إلى نفسى

مأساة الحلاج ... تقدم فى القاهرة

فى فبراير سنة ١٩٦٧ ، خصصت مجلة «**المجلة**» التى تصدر فى القاهرة سلسلة من المقالات للحاصلين على جوائز رسمية فى الأدب والفن ، التى كانت حكومة الجمهورية العربية المتحدة قد منحتها قبل ذلك بوقت قصير .

منح **صلاح عبد الصبور** جائزة المسرح التشجيعية عن مسرحيته «**مأساة الحلاج**» ، ومن ثم قدمت المجلة إلى الجمهور العمل الجديد للشاعر ، الذى كان ما يزال شاباً ، لكنه قد أصبح معروفا ، وبعض الناس يعدونه واحداً من كبار الشعراء الموهوبين فى مصر ، فى الوقت الحاضر .

وفى أكتوبر سنة ١٩٦٧ مُثلت هذه المسرحية على مسرح الأوبرا بالقاهرة . وقد قام المخرج بتعديل مجموع المسرحية فى مشهد لم يشر إليه نص المؤلف قط . وحيث أن شخصية الحلاج معروفة لدى كثير من قرائنا (الفرنسيين) منذ دراسات لوى ماسينيون ، فسوف يكون المهم إلقاء نظرة على هذا الحدث .

تمثل المأساة ـ كما تبدو فى النص المطبوع ، وبعيداً عن الإخراج المسرحى ـ نجاحا حقيقيا ، فلم يكن لدى المؤلف . لكى يرتاد هذا الطريق . سوى بعض المحاولات النادرة والحديثة فى مثل هذا الجنس الأدبى . مكتوبة باللغة العربية . لهذا كان عليه هو نفسه أن يخترع . وقد توصل إلى أن يقدم مجموعاً شعرياً جميلاً للغاية لا تنقصه العظمة . ولا يعرف الحشو ، بل تغمره اللحظات الآسرة .

وهذه هى المرة الأولى التى يعالج فيها هذا الشاعر المسرح . وهو مولود فى الزقازيق سنة ١٩٣١ ، وفى هذه المدينة تلقى دراسته المتوسطة ، ثم رحل إلى القاهرة ليلتحق بكلية الآداب ويحصل منها على الليسانس سنة ١٩٥١ . منذ دراسته المتوسطة ، كان قد بدأ يجرب أسلحته الأولى ، محاولا فيما يبدو معالجة كل الأجناس الأدبية ، على حد قوله . ولكن موهبته الشعرية لم تتأكد إلا فى نهاية سنة ١٩٥١ ، عندما بدأ ينشر ، طلائع أعماله فى مجلة «الثقافة» بالقاهرة ، ثم فى مجلة «**الآداب**» ببيروت . لم يكن الشعراء الشبان يجدون طريقهم فى يسر إلى نشر أشعارهم .

وقد صدر ديوان عبد الصبور الأول «**الناس فى بلادى**» فى فبراير سنة ١٩٥٧ ، والديوان الثانى «**أقول لكم**» فى عام ١٩٦١ . كذلك يشير مقال فبراير ١٩٦٧ فى «المجلة» إلى ديوان آخر هو «**أحلام الفارس القديم**» وإلى مجموعة من الدراسات المتنوعة : «**ماذا يبقى منهم للتاريخ**» و «**أصوات العصر**» و «**حتى نقهر الموت**» ، كما قام أيضا بعدة أعمال مترجمة . وأيضا فقد شارك فى عدة مؤتمرات بالخارج ، آخرها مؤتمر فى هارفارد بالولايات المتحدة الامريكية فى سنة ١٩٦٦ ، ثم المؤتمر الثالث للكتاب فى يوغسلافيا من نفس السنة .

وفى نوفبر سنة ١٩٦٧ ، وبفضل لقاء هيأه الأستاذ **يحيى حقى** ، أتيحت لى فرصة معرفة **صلاح عبد الصبور** شخصيا ، فى مكتبة الرسمى بشارع ٢٦ يوليو . فى ذلك اليوم ، صرح لى بأن مواقفه قد تطورت ، خلال الخمس عشرة سنة الأخيرة . فبعد أن بدأ فى خط قريب من المادية الجدلية (دون التزام عقائدى) أصبح منذ عام ١٩٥٨ يعتقد بأن هذا المذهب ليس هو المفتاح السحرى الذى يفتح كل الأبواب . إن الجانب الجماعى (الشمولى) للإصلاح الاجتماعى ليس هو كل شئ ، لكن ينبغى افتراض الجانب الشخصى (الفردى) أيضا . وإلى جانب ذلك ، فإن مشكلات الطبقات ليست هى المشكلات الوحيدة ، لأن هناك أيضا مشكلات التأمل والفكر .

وحول سؤال عن الأفكار التى أراد تأكيدها فى مأساته ، أجاب بأن النص قد طبع ، وأنه بإمكان كل إنسان أن يكون فيه رأيه الخاص بنفسه ، ثم تشعب الحديث بنا فى اتجاه آخر …

تحدث **صلاح عبد الصبور** عن الحلاج ، وعن دوره الاجتماعى ، والآراء المختلفة ، والمتعارضة فى الغالب ، التى تركها لنا كثير من القدماء حول شخصيته .

وقد كان دهشا لملاحظة لأبى العلاء المعرى قال فيها – بتهكم طبعا ، لكن الملاحظة هى فى هذا – أن عدداً من أهل بغداد كانوا ما يزالون ، بعد صلب الحلاج بأكثر من مائة عام ، ينتظرون عودته . فهل كان يمثل أملاً فى الخلاص لهؤلاء الفقراء ؟ .

والواقع أن ماسينيون أبرز الدور الاجتماعى الذى أراده الحلاج ، وهذا أيضا مما فتح مجال التأمل حوله .

وعندما سألت **صلاح عبد الصبور** عن لقائه بماسينيون ، أجاب بالنفى . لكنه قرأ دراسته عن الحلاج فى ترجمة عربية قام بها الدكتور عبد الرحمن بدوى . من ناحية أخرى ، وباعتماده على معرفته الخاصة باللغة الفرنسية ، وبمعرفة بعض أصدقائه الأكثر معرفة بهذه اللغة ، فقد تعرف على كتاب ماسينيون **La Passion d'al - Hallâj** وأخيرا فإنه فى تصريحه النهائى لى ، قرر أنه لم يتدخل قط فى إخراج المسرحية فى دار الأوبرا .

والسؤال الآن : لماذا تمثل هذه المأساة فى ذاتها أهمية خاصة ؟ يبدو لى أن الجانب الشعرى هو الذى يشدّ القارئ فى عالم بأسره ، وأحيانا يملوءه بالقلق . إن تقسيم اللوحات بسيط ، والمسرحية تبدأ بنهاية الحدث ، مثل كثير من الأعمال المسرحية المعاصرة ، ولكى نحسن وضع المشكلة : ميدان كبير فى بغداد ، حيث الحلاج مصلوب سنة ٩٢٢ ميلادية أمام المشنقة التى تظهر كخيال الظل على الستار الأزرق فى ليل عميق ، يمثل بالتتابع كل الذين يعترفون لأنفسهم بأنهم مسئولون عن قتل الحلاج ، أولا الحرفيون فى السوق ، ثم الصوفية ، وأخيرا الشبلى . وفى مقدمة المسرح ثلاثة أصحاب (برجوازى ، شيخ ، فلاح) .. وهم هنا لكى يطرحوا السؤال التالى : من هذا الشيخ المصلوب ؟ لماذا حكم عليه ؟ .

اللوحة الثانية : ترجع بنا إلى الخلف ، حيث الشبلى والحلاج يتحادثان ، ويتناجيان حول عقيدتهما ، وقلقهما .

اللوحة الثالثة : ميدان بغداد حيث يقبض على الحلاج ، الذى اختار الحياة النشطة ، والصراع فى سبيل الفقراء .

اللوحة الرابعة : السجن .

اللوحة الخامسة : المحكمة .

وقد يكون من غير المفيد أن نقول إن الحلاج الحقيقى مختلف عن الحلاج الذى قدمه لنا التاريخ ، ودون أن نذهب إلى القول بأنه مختلف أيضا عن صورة ذلك الصوفى التقدمى التى أراد مخرج الأوبرا أن يعرضه بها ، فإن حلاج النص نفسه يثير مشكلات حديثة .

إن الحلاج فى النص يبدو متشبعا بأهمية المسئولية الروحية التى ألقاها الله على بعض عباده ، الذين يقتسمون فيما بينهم شعاعات من نوره ، ويوزعونها بدورهم على كل من له قلب فقير (ص ٣٢) . وهكذا قرر الحلاج أن يكرس نفسه لخدمة الممزقين . لقد رفض أن «يسكت» فى الطريق مخالفا نصيحة الشبلى الذى قال له : إننا **«لسنا من أهل الدنيا»** (ص ٢٧) لكن الحلاج مختلف .... إن قلبه يتفطر حزنا أمام رؤية البؤس ، وهو يسأل فى صراحة . **«أين الله ؟»** (ص ٣٦) ، ويلاحظ أن **«الشر استولى فى ملكوت الله»** . (ص ٣٧) .

وفى أثناء منح جائزة المسرح ، ثار جدل حول **مأساة الحلاج** ، لمعرفة ما إذا كانت تعد قصيدة أم مأساة . وحقيقة ما يبدو لى أن الجانب الشعرى هو الذى يملأ قلب الشبلى ... موضوعات الصدق ، والاتحاد ، والنور عندما يتحدث الحلاج عن الله . لكن هناك بصفة خاصة مشكلة الشر ، وحالة البؤس الإنسانى ، والجماهير . إن المؤلف يلح كثيرا على هذا القلق المستمر فى قلب كل إنسان .

لماذا المعاناة ؟ إننى أعترف بأن أكثر اللحظات جذبا لى كانت هى التى تتناول الشر ، والمسئولين عنه . ولكن من هم ؟ الناس وظلمهم أولا .. لكن ينبغى الذهاب الى أبعد من ذلك وهنا نجد الشبلى يندفع قائلا :

قل : من صنع الموت ؟
قل : من صنع العلة والداء ؟
قل : من وسم المجذوبين والمصروعين ؟
قل : من سمل العميان ؟
من مد أصابعه فى آذان الصم ؟
من سود وجه السود ؟
من صفر وجه الصفر ؟

وبعد أن يمهد القارئ لحظة ، تعلو النبرة .

من ألقانا بعد الصفو النورانى
فى هذا الماخور الطافح
من ... من ... ؟

وعلى الرغم من رفض الحلاج المرتعد لهذا الاتهام الشنيع ، فإن الشبلى يستمر :

وعلينا أن يتدبر كل منا درب خلاصه
فإذا صادفت الدرب فسر فيه
واجعله سرا ، لا تفضح سرك
(ص ٣٧ – ٤٠)

وهذه هى اللحظة التى يقرر فيها الحلاج مصيره ، فيرفض تلك الأنانية الروحية ، ويلقى بخرقته الخشنة الشائكة لكى يبين للشعب طريق الخلاص .

ويعود هذا الشعور فيظهر مرة أخرى فى السجن . عندما يقترح أحد النزلاء ، من زملاء الزنزانة ، على الحلاج أن يتمرد ، ويهرب ، ويحدثه عن طفولته ، وعن أمه ، ثم يضيف :

هل ماتت من الجوع ؟ كلا ، فإن هذا تبسيط شديد للأمور . إن تفاهة الشعراء ، وحماقة الوعاظ ، هما اللتان يمكنهما أن تلتذا بمثل هذه الصور ، مع المبالغة الشنيعة ، التى يخفون بها الوجه القاسى للحقيقة .

أمى ما ماتت جوعا ، أمى عاشت جوعانه
ولذا مرضت صبحا ، عجزت ظهرا ، ماتت قبل الليل

ويجيب الحلاج : فليرحمها الله !

فيقاطعه السجين – **بل فليلعن من قتلوها**
(ص ١١٦ ، ١١٧)

ويستمر المشهد الحلاج يرفض العنف الأعمى (مستعدا من ناحية أخرى ، لقبول العنف إذا أمكن أن يكون متبصرا) . والسجين يستعدّ للهروب لكى يشق ، ثم ينتقم .

ومن وجهة نظر تراجيدية خالصة ، سوف يمكن للنقاد أن يبرزوا بعض الخيارات السعيدة .

وهذه تبين أن المؤلف قادر على أن يحرك المشهد ببراعة مايسترو : استخدام القلوب ، دورا لأصحاب الثلاثة الذين يسألون ، ويندهشون ، وينشئون جسرا بين الجمهور وخشبة المسرح ، التأكيد على دور الكلمة ، الكلمة التى تقتل ، والكلمة التى تكافح ، والكلمة التى تتحمل المسئولية . فن الإمساك بالمشاهد فى نقطة ، عن طريق الاستدعاءات ، والأسرار : مَنْ الحلاج ؟ وأسئلة أخرى تذهب إلى حد أن تُعْلن : هل أنت مسيح آخر ؟ (ص ١١٠)

إنها مأساة سقوط : **بكلامك ضيعت حياتى** ، هكذا يكرر – فى مرارة – الرفيق الأول فى السجن الذى ارتبط بالحلاج ، رافضا دعوة الرفيق الثانى إلى الهرب .

إن المسرحية بهذا الشكل ، تمثل نقطة مهمة فى تاريخ المسرح العربى .. ولا شك فى أنها أدخلت على المسرح مشكلة حب الله ، ومشكلة معاونة الجار ، والعلاقة بينهما . وبنزع الحلاج لخرقة الصوفية ، هل تراه يتخلى عن القيم الدينية ؟ إنه يستمر فى الحديث

عن الله . وعن الشر . لكن أى شر يعنى ؟ شر هذ العالم الذى ينبغى أن يشفى بدواء هذا العالم نفسه . والذى بدونه تصبح حياة الحلاج عقيمة . أم أن المؤلف يقصد إلى ماهو أعلى من ذلك ؟ إن اللبس يظل قائما حتى النهاية . وعندئذ يمكننا أن نتساءل : هل للمسرحية معنى دينى (وإن كان مستترا) . أم أنها لا تتعدّى المستوى الاجتماعى ؟ الحلاج يتخذ بعض المواقف المحددة : فهو يقطع علاقته بالشبلى والصوفية لأنه يرفض تحريم العمل الاجتماعى . لكن يبدو أنه لا يرفض التأمل . وهو يخاطب الجمهور بكلام يذكر ببعض عبارات المسيح :

إلىّ إلىّ ياغرباء .. يافقراء .. يامرضى
كسيرى القلب والأعضاء . قد أنزلت مائدتى
إلىّ إلىّ (ص-٦٧)

ومن ناحية أخرى . فهناك بعض الأحداث على المسرح تذكر بمأساة المسيح : **الصلب . هجر الأصدقاء .** صيحة الجمهور **«دمه فى رقبتنا»** . المؤلف يقول لنا إن وجوه الشبه هذه ماثلة حقا فى أسطورة الحلاج . وأنه ليس مخترعها . وأخيرا . بعد رفض برج الصوفية العاجى . فإن بطل عبد الصبور يرفض استخدام سيف الانتقام . ويتردد . معترفا بفضل الله الذى أمانه . فوفر عليه أن يختار بين الكلمة والسيف .

ماذا يقصد الكاتب من مساعدة الممزقين ؟ هل هناك بالنسبة إليه رابطة بين حب الله والجار . بحيث يقدم الأول علاجا حقيقيا لأولئك الذين يعانون ؟ كل هذا مايزال غامضا . وربما كان ذلك عن قصد . لكن اتخاذ موقف أكثر وضوحا كان سيزيد من قوة المسرحية . لأن المشاهدين لم يروا جميعا نفس الشئ فى هذه المسرحية ذاتها .

حدثنى صديق شاهد المسرحية فى دار الأوبرا عن شخص فى المقعد المجاور له . لم يتحمل النص . وبعد أن غمغم عدة لحظات بكلمة : كفر .. كفر .. نهض . وغادر الصالة فى منتصف العرض . ومع ذلك . فقد رأى آخرون فى المسرحية تشجيعا لمزج العمل الاجتماعى بالعقيدة الدينية .

ومهما يكن من شئ . فإن المسرحية فى مجموعها ناجحة .

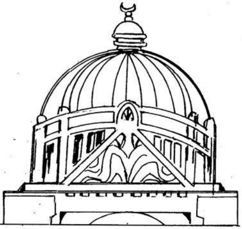
إن الحصول . فوق أرض جمعية ومطروقة . على تقدير الجمهور هو علامة على مواهب نادرة الوجود .

أما المسرحية . كما عرضت على المسرح بشئ من التحويرات . فإننى أفضل عدم الحديث عنها . فالاتجاه إلى إعطاء عدة إضافات إلى النص . وكذلك بعض الحيل المسرحية المحددة . لم تكن متوقعة فى الكتاب الأصلى . وبالإضافة إلى أن الحلاج ظل صوفيا . فقد كان ثائرا استحق . فى الميدان العام ببغداد . محاكمة سلطات المدينة . وفى النص المكتوب . اضطربت بواسطة الحلاج عدة شخصيات . بعضها بورجوازى . وبعضها سجين . فيما يتعلق بالمذهب الصوفى . وقد زاد الإخراج من إظهار هذا الاضطراب الطبيعى .

أما الديكور المظلم والجميل فقد استدعى بعض التفصيلات الأخرى لكى ترسم البيئة المقصودة . وأما الملابس . فعلى الرغم من كل شئ . فقد كانت ذات طابع غربى جدا : صوفية يرتدون كتافة (ثوب يلبسه الرهبان على الكتفين والصدر) يسهل خلعها بحركة مسرحية عندما يهجرون الطريق الصوفى . ورجال بوليس من العصور الوسطى الأوربية . وأخيرا قاض بحزام أسقف رومانى !

لكن ماذا يهم كل هذا . مادام النص نفسه جيدا جدا ؟ !





الرسائل الجامعية

مسرحية الشعر الحديث فى مصر

عرض
ثناء أنس الوجود

تحمل أرض صلاح عبد الصبور المسرحية أكثر من نبتة . إذ هى تعطى بتنوع واضح . وإن كان هذا لا يسقط السمات المشتركة . والملامح العامة للعالم الفنى لديه . إن كل تجربة جديدة تحمل شكلا من أشكال الاختلاف عن سابقاتها . وهو اختلاف تلعب الرغبة فى الابتكار وطرق عوالم فنية جديدة الدور الأساسى فى استكشافه وإعطائه صفة الجدة . كما يلعب تحدد المقولات . وتوحد الرؤية لدى الشاعر الدور الأساسى أيضا فى خلق التجاذب . وإعطاء الصفة المميزة لأعماله . فمن (الحلاج) إلى (بعد أن يموت الملك) تتسع الرقعة لكن تظل الأرض محتفظة بخصيصة التربة . تتباين الشخصيات . وضروب العذاب تتنوع . لكنها فى النهاية تتوحد وتأتلف فى عذاب واحد أساسى أو مهم . حتى اللغة ، فإنها كلما تفجرت وتجددت لا تنفر أبدا من قاموس الشاعر ولا تشذ عنه . بل توسع فى دائرته . وتعدد صفحاته . ومن هنا يصح القول بأن هناك عالما فنيا ذا ملامح وسمات وقسمات يحتوى كل درامات الشاعر صلاح عبد الصبور ويؤطرها . وأن هذا العالم يتجلى للمناقشة والدراسة والتحليل .

والرسالة موضع العرض فى هذا العدد هى رسالة ماجستير عن « **مسرحية الشعر الحديث فى مصر** » . بداياتها وتطوراتها حتى تصل إلى أبهى وأعمق مظاهر التطور لدى **صلاح عبد الصبور** . صاحب هذه الرسالة هو الباحث « **أسامة إبراهيم أبو طالب** » . وقد قدمها إلى أكاديمية الفنون . وأشرف عليها الأستاذ الدكتور « **محمد محمد القصاص** » .

تقع الرسالة فى بابين كبيرين . أولهما أسماه الباحث « الدراما الشعرية العربية ـ البدايات والتطور » . وهو يحتوى بدوره على فصول ثلاثة . **أولها** « الدراما الشعرية . قضاياها وأهم ظواهرها » . وهو يستهل هذا الفصل بتمهيد يتناول فيه تعريف مصطلح الشعر . وتطور هذا المصطلح . وتطور وظائفه عبر التاريخ . والملاحظ أن الباحث لا يتبنى رأيا بعينه فى هذا السياق . ولكنه يكتفى بمجرد السرد لمجموعة كبيرة من الآراء والاتجاهات حول مضمون الشعر ووظائفه . يقول الباحث (ص ٤) : « وباختصار فقد تعددت على مر التاريخ الأدبى زوايا النظر إلى القصيدة وعملية الخلق الشعرى . وإلى الشاعر ذاته . وتراوحت من قمة التحليق والتأليه إلى الخسف الشديد . ومن الرفض بمبررات أخلاقية إلى التأييد بسببها . كما تنقلت بين درجات من الموضوعية والنظرة العلمية ابتداء من (**ماتيو آرنولد**) إلى (**ت . س . إليوت**) . حيث اكتسبت النظرة إلى خلق الشعر ونقده أقصى درجات موضوعيتها ... » .

وفى نفس الفصل يحاول الباحث أن يدرس الشعر بين الذاتية والموضوعية . وهو يتبنى تعريف **إليوت** للشعر الغنائى الذى يفضل استخدام مصطلح الشعر التأملى بدلا من الغنائى ، « إذ إن مصطلح الغنائية هذا لا يؤدى المطلوب منه » وهو التعبير عن كل معانى التوحد بين الشاعر وهمومه المعبر عنها شعرا سواء تحدث الشاعر إلى نفسه مناجيا متأملا . أو تحدث هامسا . وهو ما يعرفه **إليوت** كذلك بالصوت الأول للشاعر . على أن **إليوت** يرى أن للشاعر صوتين آخرين : أولهما هو صوت الشاعر متحدثا إلى جمهور . والثانى هو الصوت الدرامى . أو الصوت كامل الموضوعية . والباحث يرى أن رأى شعر عظيم لابد أن يكون دراميا ، إذ إن الشاعر هنا يدرك جوهر الحياة المحتوى على النقيضين . الخير والشر معا . أى الطبيعة الدرامية للوجود . ومن ثم يحاكيها .

يتناول الباحث بعد ذلك ما يسمي بالدراما الشعرية ، وذلك من خلال عرض تاريخى لفن

الدراما ، بادئا بالدراما اليونانية القديمة ، بحثا عن طبيعة العلاقة بين الموضوع الدرامى ولغته الشعرية ، لكى يصل فى النهاية إلى اعتبار أن المسرحية الشعرية هى «كلٌ عضوى . الشعر فيها ليس تزويقا أو ترفا لفظيا تحلى به الدراما . بل إن النموذج الشعرى والنموذج الدرامى لابد من أن يظلا معا ، نتاجين متكاملين لعمل خيالى واحد» .

ويناقش الفصل كذلك العلاقة بين لغة الشعر ونثر المسرح . والباحث يعتقد أنه ـ فى كل الأحوال ، وسواء كتبت المسرحية شعرا أم نثرا ـ يجب ألا يقوم الفصل فى ذهن المتفرج بين الدراما ولغتها ، بل ينبغى أن يترك الأسلوب ووقع الكلام أثرا غير شعورى فى مجموعه . ثم ينتقل الباحث إلى قضية الموضوع الشعرى ، محاولاً الإجابة عن السؤال القائل بوجود موضوع شعرى وآخر غير شعرى ، فينفى ما يسمى بالموضوع الشعرى أو غير الشعرى ويرى أن الأمر يتوقف على صنعة الكاتب الدرامى نفسه . وأخيرا يتناول الباحث قضية موسيقى الشعر الدرامى ، وأوزانه المستخدمة . والباحث يعتقد أنها قضية من أعقد قضايا المسرح الشعرى ، لأنها «لم تعثر بعد فى شعرنا أو مسرحنا الشعرى العربى على الإجابات والتحديدات القاطعة» .

أما الفصل الثانى من هذا الباب فعنوانه «المسرحية فى إطار الشعر العربى التقليدى» . وهو يقسم مسرحيات الشعر العربى التقليدى ـ تاريخيا ـ إلى مرحلتين :

الأولى منها تبدأ فى (١٨٤٧) ، وهو تاريخ تقديم أول مسرحية حقيقية فى الوطن العربى ، حين عرض مارون نقاش مسرحيته «البخيل فى بيته» . وهو يسمى هذه المرحلة مرحلة البدايات المقطومة ، التى يبحث فيها عن جذور وطنية للمسرح الشعرى التقليدى .

أما المرحلة الثانية فهى ـ كما يرى الباحث ـ مرحلة النضوج ، وهى التى بدأها الشاعر أحمد شوقى . ويدخل فى إطارها عزيز أباظة . ومن حذا حذوهما من الشعراء بمحاولات لا تحمل من القيمة أو الإضافات شيئا يزيد عنهما . وفى مرحلة النضوج هذه . تبلورت تجربة المسرح الشعرى ، وتشكلت ملامحها لكى تصبح فنا مستقلا بذاته . ينتمى للأدب الدرامى أكثر من انتمائه للأوبريت . وعلى يد أحمد شوقى كانت البداية الحقيقية للمسرحية فى إطار الشعر التقليدى ، فعلى يديه كان للشعر بعث جديد . وعلى الرغم من التزامه الشكل التقليدى ومعظم أدواته ، فقد تنوعت الموضوعات وعذبت المعالجة ، على نحو ترك آثاره العميقة الواضحة على شعراء ذوى وجود حقيقى مثل على محمود طه وناجى والجارم وأباظة . أما فى مجال المسرحية الشعرية فقد كان عزيز أباظة (صاحب الإنتاج الغزير المتنوع) أكبر المتأثرين ، فقد أخذ كثيرا من سمات شعره وطريقته فى التعبير والتأليف .

وفى الفصل الثالث والأخير من هذا الباب ، المسمى «فترة الانتقال والطموح لمسرحية الشعر الحديث» ، فإن الباحث اتخذ من الأديب على أحمد باكثير ممثلا لفترة الانتقال الطموح هذه إلى مسرحية الشعر الحديث ، فقد استطاع باكثير من خلال احتكاكه بالمسرح العالمى وخصوصا شكسبير ، أن يتعرف على أصول هذا الفن ، وأن يكتشف أسرار الصنعة فيه ، متخذا منه أداة للتعبير عن أفكاره على مدى خمسة وعشرين عاما ، أنتج فيها حشدا هائلا من المسرحيات . لقد اهتدى إلى أسلوب الشعر المرسل بوصفه الشكل الشعرى الذى يتلاءم وطبيعة الدراما الشعرية . ويميل الباحث إلى اعتبار باكثير ـ وحده ـ بمثابة التجربة التى تظل لها قيمتها التاريخية باعتبارها الأولى ، دون أية تأثيرات مباشرة على التالين له . ذلك أن الباحث يعتبر أن النقلة الفنية فى المسرح الشعرى ، التى تحمل الشرقاوى وعبد الصبور عبء ريادتها ، ليست تطويرا متعمدا مقصودا لتجربة باكثير ، وإنما هى ثمرة تطور كلى شمل الشعر العربى مثلما شمل الفنون جميعها ، نتيجة لعوامل حضارية وفنية متعددة .

ومن خلال دراسة نقدية لبعض أعمال باكثير المسرحية استطاع الباحث أن يثبت أصالة باكثير وريادته للمسرح الشعرى الحديث ، فقد نجح باكثير فى خلق لغة مسرحية جديدة عن طريق ترجمة «روميو وجولييت» لشكسبير ، وهو عمل كان باكثير يطمع إلى أن يحقق عن طريق ترجمته ترجمة شعرية ، بناء موسيقيا معادلا للنص الأصلى ، ومن ثم فقد لجأ إلى الشعر المرسل . أما مسرحية «إخناتون ونفرتيتى» فالباحث يرى أنها البداية الحقيقية للتأليف المسرحى الذى استخدم الشعر الحر ، وإن كان يأخذ على باكثير التزامه بوزن واحد فى مسرحية من خمسة فصول (وهو شيئ أثقل كثيرا مما تشكله القافية فى الشعر العمودى) على نحو جعل النغمات رتيبة ومسطحة وهزيلة التقفية ، حتى لتكاد تصبح نثرا . ومع ذلك فإن كثيرا من مقتضيات الحوار الدرامى الناضج قد توافرت فى بعض مشاهد العمل .

والباب الثانى من الرسالة عن «فترة النضوج وتبلور الصورة فى مسرحية الشعر العربى الحديث» ، وهو يحتوى على فصلين ، أولهما يتناول مسرحيات عبد الرحمن الشرقاوى الشعرية .

وتجربة الشرقاوى ـ كما يراها الباحث ـ تختلف اختلافا بينا عن تجربة شاعرين اتجها إلى المسرح الشعرى ، هما إليوت وصلاح عبد الصبور ، فقد بدأ كل من هذين الشاعرين بداية غنائية قبل الاتجاه إلى المسرح . وأعطى كل منهما تراث الشعر الذاتى أعمالا جليلة ومهمة . وقد احتوت هذه الأشعار الغنائية على عناصر درامية تمثل البذور الواعدة بالدراما . كما يتمثل فيها محاولة الخروج من إطار الذاتية أو الغنائية التقليدية : أما الشرقاوى الروائى والكاتب المسرحى . فقد بدأ روائيا . وعلى الرغم من أنه كتب بعض القصائد الغنائية فإنها لم تكن تحمل وعودا بالدراما وإنما ترتد أصول التجربة المسرحية الشعرية لديه إلى تجربته الروائية . حيث يحمل الشكل الدرامى الكثير من ملامح الرواية ، ويتأثر ببنائها ، «من كثرة التفصيلات ، واتساع رقعة الأحداث ، والامتلاء بالجزئيات ، وتعدد الشخصيات .

ونشكل مسرحيات عبد الرحمن الشرقاوى الخمس تجربة كاملة متفردة من تجارب المسرح السياسى ، إذ هو يرتبط بقضايا المصير الوطنى ، سواء كان موضوع المسرحية مستمداً من الواقع السياسى المعاصر مباشرة ، مثل : (مأساة جميلة) ، (وطنى عكا) ، أو من التاريخ الإسلامى والعربى ، مثل : (صلاح الدين) (ثأر الله) . ولعل أهم ما يميز مسرح الشرقاوى بوجه عام هو تلك الروح الملحمية السائدة التى تظهر شخصيات المسرحية من خلالها (فوق العادة) ، كما يعكس بناؤه الدرامى خصائص تلك الروح بنائيا ، من ميل للسرد الحماسى وحكايته بشكل خطابى ، ومن تضخيم وتفخيم للشخصيات . ويعقد الباحث دراسة نقدية واعية لمسرحيات الشرقاوى ، وهى (مأساة جميلة ، والفتى مهران ، ووطنى عكا ، وثأر الله وهى ثنائية تشمل مسرحيتين الحسين ثائرا ، والحسين شهيدا) ، والنسر الأحمر (وهى ثنائية تقع فى مسرحيتى النسر والغربان ، والنسر وقلب الأسد) . وغالبية هذه المسرحيات سياسية بالمعنى الشامل للمفهوم ، حيث تتخذ جميعها من قضية تحقيق العدالة محورا لها ، كما تبتعد إلى حد كبير عن السطحية ومباشرة التناول ، بالإضافة إلى عمق تمثلها لهموم الواقع السياسيةُ والحضارية ، وتأثيرها الكبير فى وجدان الناس .

وإذا كانت هذه الرسالة منذ البداية تهدف إلى دراسة مسرحية الشعر الحر فى مصر ، وتتحسس إرهاصات البداية لهذا الجنس الأدبى منذ فترة ليست بالقصيرة من تاريخ الأدب المصرى والعربى ، وهى إرهاصات لم تكن واضحة منذ البداية ، فإن الشاعر ، باقترابه من المسرح الشعرى لدى الشرقاوى وعبد الصبور وقبلهما باكثير ، يكون قد وضع يده على البداية الساطعة لهذا النوع ، ويكون باقترابه من صلاح عبد الصبور بصفة خاصة قد وصل إلى جوهر رسالته ، وهو الشيْ الذى يصل إليه سريعا كل من يقرأ هذه الرسالة بروية ، فهى تبدو بجميع فصولها تمهيدا للولوج إلى عالم صلاح عبد الصبور الشعرى والمسرحى على الأخص ، وهو موضوع الفصل الثانى من الباب الثانى ، وأهم فصولها على الإطلاق .

عالم صلاح عبد الصبور المسرحى عند صاحب الرسالة عالم له سمات ومميزات خاصة به ، لعل أولها أنه يعد تطويرا حقيقيا للدراما فى قصائده الغنائية ، حيث المحاولات الأولى لخلق موقف مسرحى فى قصائده : طفل ، وشنق زهران . مثلا ، أو الطموح الدرامى المبكر سعيا وراء الحكاية الشعرية ذات الحبكة القصصية ثم التطلع القديم إلى الصوت الجماعى والشغف به ، ذلك الذى تبلور فيا بعد فى كورس العامة والمتصوفة ، وفى الراوى ، وفى الترنيمة الطقسية للنساء مجتمعات . والسمة الثانية لعالم الشاعر هى انتقال المزاج النفسى مع تطويره موضوعيا من الشعر الذاتى إلى الدراما الشعرية ، هذا المزاج الحافل بمشاعر الحزن والاغتراب والوحدة وضياع الصوت المنفرد ، واللجوء ـ كحل ـ إلى التوحد بالذات . أما السمة الأخيرة لهذا العالم فهى بروز القهر موضوعا أساسيا ومسيطرا على التجربة المسرحية ، بحيث إن جميع الأعمال تعد تنويعا على ذلك الموضوع ، وإن ظل هذا الموضوع يتخذ لديه صفة إنسانية . أما إذا اتخذ مغزى ميتافيزيقيا ، فإن المصطلح الدال عليه يصبح الشر ، من حيث كونه طرفا فى معادلة الصراع الحياتية ، وحدا مواجها لحدها الآخر وهو الخير ، حيث تصبح حياة الإنسان على الأرض تأرجحا بين الحدين أو انتصارا لأحدهما .

ثم يأخذ الباحث بعد ذلك فى تحليل أعمال **عبد الصبور** المسرحية ، بادئا **بمأساة الحلاج** ، بوصفها أول عمل مسرحى شعرى للشاعر .

والحلاج عند **عبد الصبور** كان مجاهدا اختار عذابه ، وعرف بوعى تام أرض جهاده ، ووعى ظروفه ، قبل أن يقدم عليه . وهو رجل يرى الكون مجبولا على الخير ، كما يرى روح الإنسان بعضا من روح الله وقبسا من ذاته . ومن ثم فالشر ـ فى المقابل ـ أرضى ، يراه قهرا من صنع الإنسان وفعل يده ، ومن ثم فإن خلق المجاهد يحثه على محاربته ويدفعه إلى محوه ، من حيث هو تشويه لكون الله المجبول على الخير . وهنا يكمن الخلاف الحقيقى بين شخصية الشبلى المتصوف وبين الحلاج ، إذ أن الأول يرى إنسان الدنيا مسيرا ومبتلى بشر مقصود ومتعمد . ولذلك فإن رؤية الحلاج تدفعه إلى الفعل بوصفه مندوب العدالة الإلهية على الأرض . أما رؤية الشبلى فتلجئه إلى الصمت ، والهجرة عن الدنيا ، واعتزال الناس .

والشئ اللافت فى معالجة عبد الصبور لهذه الشخصية وظروفها ـ كما يرى الباحث ـ هو محاولة (التعصير) الناجحة التى قام بها ، واكتشافه لطواعية الفترة والرجل والناس لتقبل التحميلات المعاصرة واحتوائها . وفى نفس الوقت تقبل العقل العصرى لكل ذلك بما يقطع بأن التاريخ يتكرر ، والزمن يعاد . والقهر ـ بشتى تنويعاته ـ قائم ما وجد الإنسان .

ويرى الباحث أن الشاعر وفق حين صاغ موضوع هذه المسرحية شعرا ، حيث تخلق اللغة الشعرية مجالا يحقق مستوى آخر من الإمتاع عن طريق إحداث تراكمات مطردة من النغم والإيقاع والصور الشعرية المتخيلة . وقد تناسبت لغة الشاعر مع اللغة التى ينبغى أن تتحدث بها كل شخصية فى العمل . لاسيما الحلاج . وقد ساعد الشاعر فهمه وتذوقه لقاموس المتصوفة ومصطلحهم ورموزهم . ومن ثم فقد أفلح فى نقل حالات الوجد والمكابدة لدى الحلاج .

وتنتمى مسرحية **(مسافر ليل)** إلى الكوميديا السوداء . ويرى الباحث أنها تتفق مع مسرحية (مأساة الحلاج) فى كون ظلال القهر جاثمة هنا أيضا ، ولكنه قهر سياسى يتناسخ فى عالم (فانتازى) ، بحيث يحل متكررا أو متجددا فى طغاة لاتفرق بينهم سوى الأسماء : **الاسكندر ، هانيبال ، تيمور لنك ، هتلر ، جونسون ، موسولينى إلخ** ... أما عن المدان وعن الضحية فكلاهما شريك فى نفس الجريمة ، يمسك بطرف منها ، وقد أباح الشاعر لنفسه رخصا عروضية تمثلت فى التزامه تفعيلة بسيطة تعتمد على توالى الحركة والسكون ولكنها برغم بساطتها كانت شديدة الإيقاع ، وقد نجحت فى خلق مجال نغمى يسود العمل دون صراخ ، ولذلك نجحت اللغة فى هذا العمل نتيجة لاستخدام هذه الرخص العروضية .

وفى مسرحية **الأميرة تنتظر** نجد تكرار مقولة القهر فى لباس آخر ، فيا يشبه دراما من نوع خاص ، فهى أشبه بمجموعة من الطقوس فى سحرها وغرابتها وأدواتها الفنية . والقهر هنا مزدوج عاطفيا وسياسيا . وهى مسرحية سياسية تتخذ من ذلك القهر المزدوج قضية أساسية . ويرى الباحث أن الشاعر فى هذه المسرحية قد تأثر بتقاليد مسرح الشرق الأقصى والمسرح الآسيوى ، مثلما تأثر بها فى مسرحية **(بعد أن يموت الملك)** .

أما مسرحية **(ليلى والمجنون)** فالشاعر فيها يمس أحداث مصر ونبض آلامها مسا صريحا ، دونما التجاء إلى الرمز أو الاستعانة بالتاريخ . والقهر هنا مزدوج كذلك ، فهو قهر على المستويين الاجتماعى والشخصى ، سياسيا وعاطفيا وهو المحصلة الحقيقية المحتمة لمناخ فاسد يعيشه أبطال المسرحية .

وعلى المستوى النقدى تثير هذه المسرحية قضية مهمة هى قضية التعبير بالشعر عن موضوع معاصر ، وما يمكن أن يحدث نتيجة لذلك من ازدواجية بين الموضوع بشخصياته وأحداثه ، وبين اللغة الشعرية المستخدمة فى الحوار ، وهى ازدواجية لا نجدها فى حالة الموضوع التاريخى أو الخيالى المعالج شعرا .

ويرى الباحث أن الشاعر قد عاد للمرة الثالثة إلى العالم السحرى فى مسرحية **(بعد أن يموت الملك)** ، خالقا فانتازيا جديدة تمتزج فيها الدلالات والوسائل المصرية بالجو الأسطورى وما يحتويه من شعائر وطقوس . وقد توافرت لهذه المسرحية كل مكونات العرض المسرحى الشامل متآلفة ، كى تخلق عملا أقرب ما يكون إلى الروح الملحمى .

وقد ألحق الباحث بالرسالة بعد ذلك دراسة للتجارب المتفرقة فى مسرحية الشعر العربى الحديث فى مصر ، تناول فيها بالتحليل المتعجل مجموعة من الأعمال ، بادئا بمسرحيتى الحرية والسهم ، وحكاية من وادى الملح ، لمهران السيد ، ثم حمزة العرب ، لمحمد إبراهيم أبو سنة ، فالسندباد لشوقى خميس ، وأخيرا محاكمة رجل مجهول للدكتور عز الدين إسماعيل .

وهو يرى فى هذه مجموعة من التجارب المتفرقة واللاحقة للشرقاوى وعبد الصبور ، شدة التأثر بتجربة عبد الصبور المسرحية بصفة خاصة . وإن لم ترق ـ كما يرى ـ إلى منافسته أو مجاراته دراميا . فهى لا تلمح إلى عوالم درامية خاصة بأصحابها ، على الرغم من إيحاءات متفرقة بهموم اجتماعية وليست كونية . ولذا فقد بدت وكأنها نشأت من فراغ ، اللهم إلا استخدام لغة الشعر الحديث . فافتقدت صنعة الدراما ... ! !

° ° °

وبعد فالباحث على الرغم من تمتعه بموهبة الناقد المتأصلة فيه ، وفى عمق تحليله لأعمال بعض الشعراء الذين تصدى لهم بالدراسة ، لم يسلم من الوقوع فى خطأ منهجى محورى . نتجت عنه مجموعة أخرى من الأخطاء التى يمكن أن يدركها القارئ المتخصص . فالباحث منذ البداية أهمل وضع تعريف محدد لمفهوم الحداثة كما يتصوره وكما تبناه فى الرسالة . وبسبب ذلك رأيناه يتخبط بين الشعر الحديث والشعر الحر ، بين التجارب التقليدية فى الشعر والتجارب التى خرجت على الشعر العمودى . ثم هو ـ من ناحية أخرى ـ لم يحدد منذ البداية أيضا هل تتوقف الحداثة لديه على الشكل أم المضمون أم على كليهما . وذلك على الرغم من أنه قام بوضع تعريف فى مقدمة رسالته لمعنى التجربة الجديدة فى الشعر المسرحى . لكنه عند التطبيق لم يلتزم بها . ونتيجة لضبابية مفهوم الحداثة هذا فى ذهنه (وهو ما وضح بعد ذلك فى أن المقصود به هو مسرحية الشعر الحر على التحديد) . رجع بذاكرته إلى مرحلة البدايات المسرحية فى مصر والعالم العربى ، بحثا عن إرهاصات الشعر الحديث . ولذلك فقد استنفدت هذه الرحلة التاريخية فى البحث عن أصول المسرح الشعرى بعامة طاقة كبيرة منه لم تكن الرسالة فى حاجة ملحة إليها . وقد ترتب على ذلك أنه حين وصل إلى الرائد الأول لمسرح الشعر الحر (باكثير) لم يوفه حقه من الدراسة ، برغم توافر مصادر البحث ، وأحدثها رسالة ماجستير كاملة عن مسرح باكثير .

وحين وصل الباحث إلى الباب الثانى إذا به يقطع بأن **الشرقاوى وعبد الصبور** ليسا تطورا **لباكثير**، إذ أن تجربة **باكثير** فريدة، وأن الشاعرين الكبيرين وما أضافاه من إسهامات إلى المسرح الشعرى فى مصر إنما كانا متأثرين بحركة تغيير شاملة فى الفن والأدب العربى، بل فى النهضة الحضارية بعامة. فما الحاجة إذن لدراسة **باكثير؟ وما الحاجة – من باب أولى – إلى دراسة المرحلة السابقة على باكثير**، مادامت لم تسهم فى تجربة الشعر الحر مسرحيا؟ وقد شغلت تجربة الشاعر الراحل **صلاح عبد الصبور** بعظمتها وشموخها الباحث، فراح يحكم على كل التجارب اللاحقة لها بأنها تفتقر إلى صنعة الدراما، وأنها أعمال لا ترقى إلى المناقشة، مع تأثرها الشديد به، وذلك بعد دراسة أقل ما توصف به أنها سريعة، على الرغم من وجود مجموعة من الرسائل الجامعية التى تناولت هذه الأعمال بالتحليل العميق. وأخيرا فإن المصادرة على تجارب الآخرين بحجة أنها لا ترقى لمناقشة الشاعر الكبير فيه إجحاف بأصحاب هذه التجارب، فمن البديهى أن الشاعر المبدع ربما لا يضع فى ذهنه فكرة المنافسة هذه كمتغير أصيل فى عملية الإبداع. بالإضافة إلى أن مبدأ النسبية ليس هو المقياس الحقيقى للحكم على التجارب الإنسانية. وكان الأجدر بالباحث أن يدخل هذه المسرحيات فى صلب رسالته بدلا من تسليط ضوء ضعيف فى آخر الرسالة عليها.

مفهوم البطل التراجيدى فى المسرح المصرى المعاصر

عرض
أحمد العشرى

والرسالة التالية التى نعرضها فى هذا العدد، هى رسالة الماجستير التى تقدم بها الباحث أحمد العشرى إلى أكاديمية الفنون، وموضوعها «مفهوم البطل التراجيدى فى المسرح المصرى المعاصر، فى الفترة من سنة ١٩٥٨ فى بعض أعمال الكتاب المسرحيين المصريين». وتتكون الرسالة من مقدمة وثلاثة فصول.

وقد اختار الباحث خمسة من كتاب المسرح هم:

«رشاد رشدى»، و«ألفرد فرج»، و«ميخائيل رومان»، و«عبد الرحمن الشرقاوى»، و«صلاح عبد الصبور»، تناول بعض أعمالهم بالتحليل والبحث فى الجذور الأوربية فيها.

وفى مقدمة الرسالة يقول إنه افترض أن كل فترة تفرز بطلها الخاص بها، بفعل العوامل الدينية والسياسية والاجتماعية والاقتصادية والأخلاقية والفكرية السائدة، كما ذكر أنه من خلال تحليله للأعمال المسرحية موضوع الدراسة اتضح أن البطل فى المسرح المصرى – برغم تأثره بواقعه – لم يكن للأسف بطلا مصريا خالصا، وذلك بفعل مؤثرات أجنبية ظلت واضحة قوية، أرجعها إلى عشرات من كتاب المسرح فى أوربا وأمريكا وروسيا، منهم **موليير وراسين وكورنى وشو وتشيكوف وآرثر ميللر وأونيل وإبسن وإليوت وتنسى ويليامز وغيرهم**، كما أشار إلى تفاوت التأثير كما وكيفا من كاتب إلى آخر، حسب الثقافة والميول والاتجاهات الفكرية والسياسية لدى كل منهم. وأشار أيضا إلى أن هذا التأثير العالمى فى كتاب المسرح المصرى قد امتد بوضوح إلى ما يسمى بالدراما الإسلامية، ممثلة فى **«الحسين ثائرا»** و**«الحسين شهيدا»** لعبد الرحمن الشرقاوى، و**«مأساة الحلاج»** لصلاح عبد الصبور، على الرغم من الاختلاف الواضح فى المفاهيم الدينية بين العقليتين المسيحية والإسلامية، وخصوصا فيما يتعلق بمفهوم القدر والقدرية والثواب والعقاب، وهى مفاهيم تعد محورية فى نظرية أرسطو للدراما. ولكن الباحث يرى أن الاختلاف فى هذه المفاهيم لا يمنع من مناقشة الأعمال الثلاثة التى اختارها مما يسمى بالدراما الإسلامية، على أساس المفاهيم الأوربية للتراجيديا، كما رأى أيضا أن البطل عند الشرقاوى، وإن يكن إسلاميا، هو بطل تراجيدى بالمعنى الكامل من حيث المفهوم الأرسطى للبطل، سواء فى نقطة ضعفه الأساسية، أو فى خطئه المأساوى وسقوطه الحتمى نتيجة هذا الخطأ، وأن هذا القول نفسه ينطبق أيضا على **«مأساة الحلاج» لصلاح عبد الصبور**.

وفى الفصل الأول استعرض الباحث مفهوم البطل المأساوى والتغييرات التى طرأت على هذا المفهوم منذ وضع أرسطو كتاب الشعر، ونظّر فيه للتراجيديا لأول مرة من تاريخ النقد الأدبى، إلى أن وصل إلى العصر الحاضر، مع التركيز على التغييرات التى طرأت على المفهوم الأرسطى فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر. ومن هنا انتقل الباحث إلى دراسة البطل الحديث فى المسرح المعاصر، فخلص إلى أن هناك جوانب ثابتة وجوانب متغيرة فى التراجيديا والبطل التراجيدى، باعتبار أن البطل إفراز واقعه، وأن صورته تتغير بشكل أو بآخر بتغير الفترة والظروف الحضارية، إذ المأساة فى العصر الحديث لم يعد لها ذلك المعنى الدينى العميق، ومن ثم فقد حل الإنسان العادى محل البطل الأسطورى بسبب ظهور الطبيعية والواقعية وعلم الاجتماع وعلم النفس والمخترعات الحديثة، بالإضافة إلى ضعف المعتقدات الدينية. وكل هذه العوامل هى التى أدت إلى موت المأساة وظهور الدراما الحديثة والبطل الدرامى الحديث بالمفهوم الذى يختلف عن مفهوم أرسطو، فى نفس الوقت الذى تحتفظ فيه التراجيديا الحديثة فى مضمونها بالإحساس التراجيدى، إحساس الإنسان بالمعاناة والألم.

وقد تناول الباحث من بين ما تناول فى هذا الفصل أيضا المسرح المصرى المعاصر، فدرس المتغيرات الاجتماعية والاقتصادية والفكرية التى أحدثتها ثورة يوليو سنة ١٩٥٢، وما أسهمت به فى تحديد المضمون العام لأعمال كتاب المسرح الخمسة الذين اختارهم، فدرس نماذج من أعمالهم، ورأى أن تلك المتغيرات هى التى أدت – خصوصا فى فترة الستينات بسلبياتها السياسية – إلى ازدهار لون جديد على المسرح المصرى وهو المسرح السياسى، حيث لجأ الكتاب إلى الرمز أحيانا، وإلى الإبعاد الزمنى واللجوء إلى التاريخ والتراث أحيانا أخرى، بسبب الظروف السياسية السائدة. ولكن الباحث أشار إلى أن المسرح السياسى أيضا – كشكل فنى مسرحى – لم يكن شكلا مصريا أصيلا، فقد اعتمد فى هذا على المسرح الأوربى.

أما فى الفصل الثانى فقد تناول الباحث نماذج من المسرح المصرى المعاصر، وعلى وجه التحديد من المسرح النثرى، فركز على بعض أعمال **رشاد رشدى وألفرد فرج وميخائيل رومان**، ورأى أن البطل المأساوى عند **رشاد رشدى** إنسان عادى، ليس ملكا أو إلها أو نصف إله، بل هو بطل حديث بمعنى الكلمة، ومع ذلك فهو بطل أرسطى فيما يتعلق بالخطأ المأساوى ومسئولية البطل عن هذا الخطأ ووعيه

به وحتمية سقوطه ، سواء كان هذا السقوط ماديا أو معنويا .

وعندما انتقل الباحث إلى **ميخائيل رومان** وجد أن الجذور الأوربية تؤكد وجودها عنده ، وإن اختلفت هذه الجذور عن الجذور التى تغذى مسرح **رشاد رشدى** ؛ إذ الصورة عند **رومان** يدخل فيها عاملان : أولهما تأثره بالمسرح الأوربى والغربى دون عودة إلى الماضى البعيد ، إلى **أرسطو** أو **شكسبير** أو **راسين** أو أمثالهم ؛ والعامل الثانى هو امتزاج الرؤية الفنية عند رومان بوعى سياسى جعله ينهى مسرحياته بنهايات غير تقليدية حتى بالنسبة للمسرح الأوربى ؛ حيث إن هذه النهايات قد لا تتفق أحيانا مع مقدماتها أو معطياتها ، ولا يمكن تفسيرها إلا فى ضوء الوعى السياسى الذى يميز أكثر أعمال **ميخائيل رومان** .

وقد رأى الباحث فى دراسته **لألفرد فرج** أنه قد عاد إلى المسرح الإغريقى والمسرح الكلاسيكى بصفة عامة . وذلك من خلال تناوله مسرحية الزير سالم . حيث إن البطل مأساوى ينبع من صلب التراث العربى ويتحرك من خلال قصة تناولها التراث الشعرى والشعبى . ومع ذلك فهو لا يكاد يختلف عن المفهوم التقليدى للبطل المأساوى . الذى لا يعد عند أرسطو إنسانا عاديا ، بل هو أكبر من الحياة على حد قوله . **فالزير سالم** من أسرة حاكمة . وهو يعانى من نقطة ضعف أساسية هى الغرور بمعناه الإغريقى . وهذا الغرور يدفعه إلى محاولة المستحيل . فى انتقامه لمقتل أخيه كليب . بشن حربا تؤدى إلى مقتل الآلاف دون أن يرتوى ثأره ودون جدوى . تماما كما فعل أجا ممنون . ويصل الأمر بالزير إلى أن يفقد براءته الأولى . ويدرك فراغ انتقامه من المعنى . ولكن هذه النتيجة ـ كما يحدث فى المسرح الكلاسيكى بصفة عامة ـ تأتى متأخرة . بعد أن يكون البطل المأساوى قد ارتكب الخطأ الذى لا يمكن الرجوع عنه . فيصبح من المحتم عليه أن يدفع ثمنه .

وأما **الفصل الثالث** فقد تناول الباحث فيه المسرح الشعرى . ورأى أنه على الرغم من أوجه الخلاف الرئيسية بينه وبين المسرح النثرى ، فإنه ـ فيما يتعلق بالمسرحيات التى تناولتها الدراسة على الأقل ـ يرتبط بتراث دينى صرف . وأن استقلاله الفنى أكثر من حلم ، لأنه على الرغم من الدراسات الكثيرة التى كتبت عن المسرح الإسلامى ، والتى تعرض الباحث لعدد كبير منها ، وعلى الرغم من الاختلافات الجوهرية بين مفهوم القدرية ـ مثلا ـ عند اليونان عنه عند المسلمين ، وتغير مفهوم الصراع تبعا لذلك فى الثقافتين ، فإن أعمال **عبد الرحمن الشرقاوى** ممثلة فى **«الحسين ثائرا»** و **«الحسين شهيدا»** وأعمال **صلاح عبد الصبور** ممثلة فى **«مأساة الحلاج»** ، لتؤكد انتماءها إلى تيار المسرح الأوربى ، إذ إننا فى مواجهة التفسيرات النقدية لهذه الأعمال ، باعتبارها نواة حقيقية لمسرح إسلامى ـ وهى حقيقة تجد فى هذه الأعمال ، بالقطع ، ما يكفى من الدلائل والبراهين لتأكيدها ـ نستطيع دون حرج ، ودون أن ننقص من قدر هذه الأعمال فنيا ودينيا ، أن نفسرها باعتبارها نماذج ناضجة للشكل الفنى كما عرفه كتاب الغرب للمسرح الأوربى . وقد وازن الباحث بين شخصية الحسين فى مسرحيتى **عبد الرحمن الشرقاوى** وشخصية بيكيت عند كل من **أنوى وإليوت** .

أما **مأساة الحلاج** فقد رأى الباحث أنه على الرغم من أن قصة معاناته وسقوطه ـ كما صورها **صلاح عبد الصبور** ـ تدخلنا عبر أبواب مختلفة إلى معان وظلال معان إسلامية ، وعلى الرغم من أن مؤلف المسرحية قد عالج شخصية الحلاج بوصفه القديس الذى يبتعد عن مدارج الإنسان العادى ، **إلا أن صلاح عبد الصبور قد نجح فى تقديم الشخصية الرئيسية على صورة بطل مأساوى ، يقترب كثيرا من البطل المأساوى الغربى . ثم قارن بين الحلاج عند صلاح عبد الصبور والحسين عند عبد الرحمن الشرقاوى من حيث نقطة الضعف فى شخصية البطلين ؛ وهى إساءة اختيار السلاح الذى تسلح به كل من البطلين فى صراعه ؛ ففى حين تسلح الحسين بسلاح الشرف الذى لم يعد ذا فاعلية ـ كما كان من قبل فى عصر النبى ﷺ والخلفاء الراشدين ـ تسلح الحلاج بالكلمة فى عالم لا يتورع الساسة فيه عن استخدام أى سلاح مهما بلغت خسته فى سبيل الحفاظ على كرسى السلطة ؛ ومن ثم فقد انتصرت السلطة على كل منهما فى صراع محتوم النهاية . وقد أشار الباحث إلى أن ازدواجية نهاية الحلاج ـ المتمثلة فى أن لحظة سقوطه هى فى نفس الوقت لحظة سموه وتحرره من قيود الجسد ـ لا تغير من الحقيقة شيئا . وأرجع الباحث ذلك إلى وجوب التفريق بين مستويين : المستوى الصوفى والمستوى السياسى . وقد كان مستوى الصراع الذى واجهه الحلاج مستوى سياسيا ، أراد الحلاج ذلك أم لم يرد .**

وفى ختام الرسالة أكد الباحث أن ما توصل إليه من نتائج لا يقلل من قدر المسرح المصرى وإنجازاته الكبيرة على طريق نهضة مسرحية شاملة ؛ فلا يعيب المسرح المصرى اعتماده حتى الآن ـ على الأقل ـ على أصول أوروبية ؛ لأن المسرح المصرى فى نهضته الحديثة لم يعتمد على البدايات الأولى لهذا الفن ، سواء فى مصر الفرعونية أو مصر المملوكية والعثمانية ، ولكنه اعتمد على أصول أوروبية ، نهل منها هؤلاء الكتاب جميعا بسخاء . ولا يعيبهم فى ذلك أنهم استفادوا من التراث الأوروبى الذى سبقنا ؛ وذلك لأنهم مزجوا ما تعلموه بمواهبهم الفنية الأصيلة . كما أننا ـ كما يشهد على ذلك تاريخ المسرح العالمى فى أوروبا وأمريكا ـ لسنا أول المقلدين ، ولن نكون آخرهم ، بل المهم أن نتعلم وألا نتوقف فى سعينا نحو إقامة مسرح عربى خالص .

هــذه المجلة ونقــادها

ماهر شفيق فريد

الأدباء من قديم قبيلة شكسة نكدة . تولع بالملاحاة والخصومة واللدد . وتفشو فيها أدواء النرجسية والسادية والمازوكية (وقد تتجاور فى الصدر الواحد) . وكثيرا ما تكون الغلبة فيها لهوى النفس على محبة الحق .

والأستاذ أحمد محمد عطية واحد من أبناء هذه القبيلة : فيه من فضائلهم شئ ، ومن رذائلهم أشياء . إنه فى العدد الرابع من مجلة « فصول » يرسل على المجلة صواعقه وبروقه ، ويوجه إليها عددا من الاتهامات . ويتبين فى النهاية أنه غاضب من أمرين : (الأول) أن المجلة فى قوائمها البيليوجرافية أغفلت ذكر كتابين له . و (الثانى) أن أحدا ـ فيما يلوح ـ لم يدعه إلى الكتابة فيها . وأنه يربأ بنفسه ـ نِعمَ الكبرياء ! ـ عن الدخول فى الجماعات والشلل التى تحيط بها !

هو على حق فى شكواه الأولى . ولكنه ليس على حق فى الثانية .

وقوائم المجلة البيليوجرافية غير مرضية . يتعاورها الإفراط من جانب والتفريط من جانب آخر . هى أحيانا ما تذكر أعمالا لا تقع ـ بالمعنى التاريخى الدقيق ـ فى نطاق الحقبة التى تعلن أنها تغطيها . ثم هى ـ فى أحيان أخرى ـ تغفل ذكر أعمال تنتمى ـ مهما يكن رأينا فيها ـ إلى هذه الحقبة . من الناحية التصنيفية على الأقل . من هذا القبيل كتابا الأستاذ عطية : « أدب أكتوبر » و « أضواء جديدة على الثقافة العربية » .

لكنه يخطئ حين يتحدث عن الشللية فى مجلة تشق طريقها فى الصخر ، ويقضى العاملون فيها ـ وهى كلمة حق ينبغى أن تقال ـ ليالى طوالا فى الإعداد والإخراج والتنفيذ ، ثم لا ينالهم من ثواب غير تعالى أصوات الصحف بالشكوى من « نقاد السيميولوجيا والهرمنيوطيقا » ، والنقدات غير المسئولة على قارعة المقاهى والجلسات والندوات ، والدعوة إلى تغيير سياسة المجلة من أساسها .

ولنلق نظرة على ما يسوء الأستاذ عطية فى المجلة لنرى ما إذا كان محقا فى شكاواه ، **فعنده أنها « تجاهلت الواقع الأدبى بكل ما يمور به من نقد وإبداع » . وينظر المرء حوله ـ متأثرا بهذا التفاؤل ـ إلى هذا** الحصاد الوفير من النقد **والإبداع الذى تمور به حياتنا الثقافية ، فلا يجد إلا القليل مما يستحق اسم الإبداع ، والأقل مما يستحق اسم النقد . إنما هى صحراء ثقافية** تترامى على امتداد النظر ، **ولا ينبت فيها إلا بضعة أعواد فى الخلاء** ، وتكاد ـ **لولا أنه لا يقنط من رحمة الله إلا القوم الكافرون ـ أن ترمى بالمرء فى مهاوى** اليأس والإحباط .

لكننا نسلم ـ جدلا ـ بأن هذا الذى يظهر الآن فى أسواقنا الثقافية إبداع ونقد . ونتساءل : هل أغفلته المجلة ؟ إنها منذ عددها الأول تخصص قسما للواقع الأدبى ناقشت فيه أعمالا **لأمل دنقل . وجبرا إبراهيم جبرا** . وغادة السمان . **ونجيب محفوظ** . وحسن حنفى . وأدونيس . وزكى **نجيب محمود . وسعد الدين وهبة . ومحمد كمال محمد . وفاروق خورشيد . ونبيلة إبراهيم** . وخالدة سعيد . وعلى عشرى زايد . والطيب صالح . وموريس أبى ناضر . **وعبد الفتاح رزق . وإدوار الخراط . وعلى شلش . إلخ ...**

ألا يشكل هؤلاء جميعا ـ على اختلاف مذاهبهم ـ جزءا من الواقع الأدبى ؟ ألا يمثلون رقعة واسعة بما يكفى لأن ينفى عن المجلة تهمة التحيز لاتجاه بعينه ؟ ولا أذكر قسم الواقع الأدبى فى العدد الأخير من المجلة ـ حيث إنه لا يمكن أن يكون الناقد قد اطلع عليه عند كتابة كلمته ـ وفيه دراسات عن **صلاح عبد الصبور . وأحمد رامى . وفوزى العنتيل . وسعدى يوسف . وأحمد دحبور ، والبياتى . وممدوح عدوان ، وعبد العزيز المقالح . ومحمد أبى سنة ، وسلمى الخضراء الجيوسى . وأحمد مستجير .**

ويخرج **الأستاذ عطية** عن حدود النقد إلى حدود الكلام غير المسئول حين يكتب : « **تبدد كل هذا الإنفاق والبذخ فى أوراق ضخمة لا تقول شيئا** » . أحقا لا تقول شيئا هذه الدراسات المطولة التى سفح كاتبوها ـ أو أغلبهم ـ عرقا ودمعا ودما ؟ إما أن يكون هؤلاء الكتاب ـ وجلهم من أساتذة الجامعة الذين أفنوا عمرهم فى التفكير والقراءة والكتابة ـ لا يعرفون ما يخرج من رءوسهم . أو أن يكون الناقد لا يعرف ما يدخل رأسه . والاحتمال الثانى ـ كمياً على الأقل ـ هو الأرجح .

ويعود الناقد فيشكو من « **خلو المجلة من النقد التطبيقى تقريبا** » . كأنما الدراسات التى أوردناها ـ وغيرها دراسات عن **شوقى . والشابى** . إلخ .. ـ ليست نقدا تطبيقيا . وكأنما إرساء الأسس النظرية لكل نقد مقبل ليس ضرورة أساسية . يحتمها تطور العلوم الإنسانية فى عصرنا . ويزيدها ضرورة ـ فى حالتنا ـ أن الأعمال التى تتناول نظرية النقد فى أدبنا العربى أقل كثيرا من النماذج التطبيقية .

ويعمد **الأستاذ عطية** إلى تلك الرطانة الأيديولوجية التى عرفناها ومللناها حين يكتب ـ مدينا نفسه قبل المجلة : « **ونتج كل هذا عن صدور المجلة من منطلق يضع نفسه فوق النقد والنقاد . ويبغى تحويل النقد الأدبى إلى عملية مصطلحية وتجريدية وشكلية . وعزل النقد الأدبى عن جمهوره . ونفى الصلة بين الأدب والسياسة والأدب والمجتمع . وإنكار دور النقد فى التوصيل بين الأديب والقارئ . متجاهلة النقد الأدبى كعمل فكرى واجتماعى متصل بالمجتمع والإنسان والعلوم الإنسانية** » .

أفلح إن صدق . لكنه ليس بصادق . ولنفحص دعاواه واحدة واحدة :

عملية مصطلحية وتجريدية وشكلية » : المصطلح أمر لا غنى عنه فى الإنسانيات كما فى علوم الرياضة والطبيعة والكيمياء ، لأنه عون على الدقة والتحديد . لا بل هو السبيل الوحيد لقول الشئ بالطريقة الصحيحة . التجريد : أيضا جزء أساسى من أى فكر فلسفى ونقدى . شريطة ألا يفقد اتصاله بالأثر العينى المنقود . وقد رأينا المجلة ـ فى دراساتها ـ تزواج بين نظرية النقد والأعمال التطبيقية . شكلية : كلمة حق أريد بها باطل . فإنما تعنى المجلة بالشكل بمعناه العميق الذى أرسته نظريات النقد الحديث . لا بمعنى الطلاء السطحى البراق المنفصل عن مضمونه .

• **نفى الصلة بين الأدب والسياسة والأدب والمجتمع** » . أيقول هذا حقا من أطلع على قسم « الاتجاه الاجتماعى » من العدد الثانى . حيث نجد أبحاثا **لصبرى حافظ . وجى بوريللى . وجابر عصفور . ولوسيان جولدمان** ؟ من حق الأستاذ عطية أن يختلف مع المنظور الاجتماعى الذى تنطلق منه هذه الأبحاث . أو بعضها . ولكن ليس من حقه أن يتجاهلها وهى ماثلة للعيان . تغطى حوالى خمسين صفحة .

• **إنكار دور النقد فى التوصيل بين الأديب والقارئ** » . ماذا تكون أبحاث المجلة إذن عن دراسة علم الرموز (السيميولوجيا) وعلم التفسير (الهرمنيوطيقا) إن لم تكن محاولات معمقة لاستكناه عملية التوصيل . وأبعاد العلاقة بين القارئ والنص ؟

• وأخيرا يشكو **الأستاذ عطية** من أن المجلة « **استغرقت فى لغة المعاجم والنقل من المراجع والمصادر الأجنبية . دون استيعاب ودون ترجمة جيدة للمصطلحات** » . هذا إلقاء للقول على عواهنه . لا يؤيده دليل . ويلقى ظلا من الشك على جدية الناقد . « دون استيعاب » : هذا يعنى أن تناول كتاب المجلة لاتجاهات النقد الغربى جاء مبتسرا قطعيا . يعوزه التمثل . « دون ترجمة جيدة للمصطلحات » : لا يقدم الناقد مثلا واحدا لهذه الترجمات التى لا يرضى عنها . ولا يعرض أى بدائل لها . كلامه إذن تجريدى شكلى ـ بالمعنى السيئ لهاتين الكلمتين ـ ولا يستحق عناء الرد عليه .

وادع كلمة **الأستاذ عطية** إلى كلمة الأستاذ **فؤاد دوارة** . وهى ـ فى مجملها ـ أكثر توازنا . وأقرب إلى الإنصاف . وأدنى إلى حسن الإدراك . ولكنها تقدم اقتراحا لا نرى مفرا من الاعتراض عليه . إنه يريد للمجلة أن « **تصدر شهرية . وفى حجم أصغر . وبسعر أقل** » . مطلبه الثالث كلنا نتمناه . والثانى قابل للنقاش . ولكن الأول مدعاة للاعتراض . أى منا ـ ومشاكل الحياة اليومية تستغرقنا جميعا ـ يستطيع . فى شهر واحد . أن يكرس لمقاله من الأناة والتدبر والتجويد ما يجعله لائقا بالظهور على صفحات « فصول » ؟ ليكن فى تجارب السابقين لنا عبرة . فمجلة « **ذا كرايتريون** » (المعيار) التى كان يحررها **ت . س . إليوت** ما بين ١٩٢٢ و ١٩٣٩ كانت تصدر فصلية . ثم عدل بها محررها فترة قصيرة إلى الصدور شهرية . ولكنه ما لبث أن عاد إلى الشكل الفصلى . لأنه وجد أن الكاتب بحاجة إلى وقت كاف للتفكير والمراجعة والتحكيك قبل أن يخرج بمقاله على الناس . ولو كان هذا المقال مراجعة وجيزة فى باب عرض الكتب الجديدة .

ليس معنى ما سبق أنى أجد المجلة فوق النقد : أو أن كل ما تقوله حق لا يأتيه باطل من أمام ولا من خلف . فإن لى عليها بضع ملاحظات :

فى العدد الأول ـ مثلا ـ يكتب الدكتور **صلاح فضل** عن « **إنتاج الدلالة فى شعر أمل دنقل** » . واستخدام كلمة « **إنتاج** » ترجمة لكلمة **Production** وإن كان هو الاستخدام الشائع بين كتاب المجلة جميعا ـ غير مرض . وربما كان الأفضل أن تترجم إلى « **حصول الدلالة** » . أو « **تحصل الدلالة** » . على نحو ما اقترح **الدكتور شكرى عياد** يوما فى ندوة كنت من حضورها .

وفى العدد الثانى ترجمة لمقال ج . **بوريللى** عن « **اجتماعية الأدب** » وأخرى لمقال **لوسيان جولدمان** عن « **علم اجتماع الأدب** » لا تذكران اسم المترجم . فلا ندرى لمن نقول : أحسنت أو أسأت .

والدكتور محمود عياد فى مقالته « **الأسلوبية الحديثة** » يترجم مصطلح **Register** إلى « **السجل السياق** » . وعندى أن « **العرف** » أدنى إلى الوفاء بما تعنيه الكلمة .

والدكتور **شكرى عياد** فى مقالته « **موقف من البنيوية** » يترجم عنوان كتاب **إمبسون المعروف** Seven Types of Ambiguity إلى « **سبعة ألوان من تعدد المعنى** » . والأفضل « **سبعة ألوان من الإبهام** » . حيث إن « تعدد المعنى » أولى بأن يدخر لكلمات من قبيل **Plurality** أو **Multiplicity of Meanings** وما أشبه .

والدكتور **لويس عوض** فى ندوة العدد الرابع (« **اتجاهات النقد الأدبى** ») يقول إن **رشاد رشدى** « كان يدعو علنا للتأثرية » . وليس هذا حقا ؛ **فقد كان مندور** ـ لا رشاد رشدى ـ هو الأقرب . فى مرحلته الأولى . إلى النقد الانطباعى الفرنسى ، فى حين كان رشاد رشدى ـ حوارى إليوت ـ داعية إلى الموضوعية .

وسامى خشبة فى مقالته عن رواية « **رامة والتنين** » يكتب : « لا يكفى القول بأنهما لازمين » وصوابها : **لازمان** .

والدكتورة هدى وصفى تترجم عنوان مسرحية **راسين** **Bagazet** (تتهجاها المجلة خطأ **Bajazet**) إلى « **بجازيه** » . **وإنما صورتها العربية** : **بايزيد** . على نحو ما ترجمها **بسيم محرم** (مسرحيات راسين . جامعة الدول العربية ، المجلد الثالث ، دار المعارف) .

وفى العدد الثالث يترجم **الدكتور جابر عصفور** (« **نقاد نجيب محفوظ** ») عنوان كتاب كرستوفر كودويل **Studies in a Dying Culture** إلى « **دراسات فى ثقافة ميتة** » . والأدق : **ثقافة تحتضر** . ويسمى **C. G Jung** س . ج . يونج . والصواب ك . ج . يونج . حيث إن اسمه الكامل هو كارل جوستاف يونج

والدكتور **رمسيس عوض** فى مقاله عن « **أورويل** » يرسم اسم الروائى البريطانى **Evelyn Waygh** على أنه « **إيفلين فوه** » . فيم هذا النطق الجرمانى الذى ينطق حرف u على v . والرجل يدعى ـ ببساطة ـ **إقلين دوه** ؟

ويكتب **رمسيس عوض** : « **كما يصف إطراء كارليل على مبدأ القوة** » والصواب حذف « **على** » إذ لا موضع لها هنا .

ويرسم اسم الشاعر الفرنسى **Villon** على أنه « **قيلون** » ، وصواب نطقه « **قيون** » .

وثمة خطأ مطبعي في نفس المقالة يحيل اسم مجموعة د . هـ . لورنس القصصية « الضابط البروسي وقصص أخرى » إلى « الضابط الروسي » . كما يحيل « ارثر كيستلر » إلى « ارثر ليستلر » .

والدكتور إبراهيم حمادة في ترجمته لمقالة رينيه ويليك « اتجاهات النقد الرئيسية في القرن العشرين » يترجم Thomism (أي فلسفة القديس توما الأكويني) إلى « التومية » . وقد جرى العرف على ترجمتها بـ « التوماوية » . لا تثريب لدى على ترجمته . شريطة أن يكون واعيا بالترجمة السابقة . ولديه من الأسباب ما يدعوه إلى الخروج عليها .

وفي العدد الرابع يترجم الدكتور محمد زكي العشماوي (« أزمة الشعر في العصر الحديث ») بيت إليوت من قصيدة « الرجال الجوف » :

إن Headpiece Filled with straw, Alas!

ترتمي جميعا . يا للأسف . كما ترتمي حشية مليئة بالقش . والواقع ان كلمة headpiece لا تعني « حشية » وإنما تعني « غطاء للرأس » . أو (وهذا معنى قديم) « خوذة » . أو (بالعامية) « راسا » أو « مخا » وهو المقصود هنا . ومن ثمّ تكون الترجمة الصحيحة :

لقد حشيت رؤوسنا قشا . وا أسفاه !

وفي ندوة العدد « قضايا الشعر المعاصر » يلوح أن الدكتور عز الدين إسماعيل يتقبل فكرة أن « القرن الثامن عشر .. قمة التخلف الأدبي » وبرغم انه لا يحدد أي البلدان . فإنه على ما يبدو يعني الأدب الغربي . هي فرية ينبغي دحضها . أيقال عن عصر أنجب بوب والدكتور صمويل جونسون في إنجلترا . وفولتير وبسكال وروسو في فرنسا . وجوته في ألمانيا . إنه عصر تخلف أدبي ؟ وما يكون التقدم إذن ؟

والدكتورة فريال غزول في مقالتها عن سعدي يوسف تكتب : « إننا عندما نتحدث عن هذا الصدق متشدقين ... فإننا نكون قد أفرطنا فيه » والصواب « فرطنا » .

واعتدال عثمان تسمي كتاب الدكتور محمد مندور « في ميزان الجديد » . وصوابه : « في الميزان الجديد » .

والدكتورة هدى وصفي تسمي ديوان صلاح عبد الصبور « أشجار الليل » وصوابه : « شجر الليل » .

وأحمد محمد عطية يكتب : « اكتأبنا بأخبار إغلاق المجلات الثقافية .. واستبدالها بمجلات لا تربح ولا توزع » . وهذا عكس ما يقصده . والصواب : « واستبدال مجلات لا تربح ولا توزع بها » . إذ الباء تدخل على المتروك .

ويكتب : « إمكانيات لم تتوفر من قبل لمجلة أدبية مصرية » . وصوابها ـ إن أردنا الدقة ـ « إمكانات لم تتوافر » .

ليس من العسير أن تصوب مثل هذه الهنات اللغوية في مجلة رئيس تحريرها . ونائب رئيس التحرير . من أساتذة الأدب العربي في اثنتين من أعرق جامعاتنا .

لكن هذه الملاحظات كلها لا تعدو أن تكون هوامش على متن المجلة . أما المتن ذاته فهو إنجاز كبير جدير بكل تقدير . تتجاور فيه غزارة العلم ورهافة الحس ويقظة الضمير . ويغذو العقل والقلب والخيال .

إن مجلة « فصول » هي أول مجلة « متحضرة » تصدر في بلادنا منذ توقف مجلة « المجلة » ـ ومن قبلها مجلة « الكاتب المصري » التي كان يحررها طه حسين ـ عن الصدور . وليذكرن التاريخ الأدبي في المستقبل أن هذه المجلات الثلاث هي أعلى نقطة بلغتها الصحافة الأدبية في بلادنا . وأنها تعلو على مجلات أدبية أخرى ممتازة تصدر ـ أو كانت تصدر ـ في أجزاء أخرى من الوطن العربي .

أين ـ في غير مجلة « فصول » ـ يجد المرء مقالات من طبقة « موقف من البنيوية » للدكتور شكري عياد ؟ ولا أذكر مقالات عز الدين إسماعيل عن « مناهج النقد الأدبي بين المعيارية والوصفية » أو جابر عصفور عن « أقنعة الشعر المعاصر » حتى لا أتهم بمجاملة تحرير هذه المجلة . أو بما هو أسوأ من المجاملة .

يشكون من صعوبة المنشور في مجلة « فصول » . وحق أنه صعب . ولكن متى كان النقد تلهية تسلي الفارغين . وتزجية لأوقات الفراغ . وعملا يسيرا لا يستأدي كاتبه جهدا . ولا يكلف قارئه مشقة ؟

قيل لأبي تمام ـ والقصة معروفة مشهورة ـ لم لا تقول ما يفهم ؟ فأجاب : ولم لا تفهمون ما يقال ؟ وقيل لفوكنر : يشكو البعض من أنه قرأ رواياتك ثلاث مرات ولم يفهمها . فكان جوابه : ليقرأها مرة رابعة !

خلاصة القول ـ كما كتب الدكتور عز الدين إسماعيل في افتتاحية العدد الثالث : « إننا نواجه مأزق الفكر ومأزق اللغة في آن واحد . ولكننا على غير استعداد لتحاشي المغامرة إيثارا للسلامة » .

أجل ! فلنعش في خطر . ولنبن مدننا على بركان فيزوف . ولنرسل سفننا إلى بحار جديدة ! بحار

.. لم يبحر بها خاطر

ولم ينشر شراع الظن فوق مياهها ملاح .



وثائق وصور

مختارات من الشعر العربي القديم

الرجل

للأبيرد الرياحي

فتى كان يدنيه الغنى من صديقه ... إذا ما هو استغنى ويبعده الفقر
فتى لا يعد المال ربا ولا ترى ... به جفوة إن نال مالا ولا كبر
فتى كان يعطي السيف في الروع حقه ... إذا ثوب الداعي، وتشقى به الجزر
ويهون وجدي أنني سوف أغتدي ... على إثره يوما، وإن نفّس العمر

الرجل

لسعد بن ناشب المازني

إذا هم ألقى بين عينيه عزمه ... وأعرض عن ذكر العواقب جانبا
ولم يستشر في رأيه غير نفسه ... ولم يرض إلا قائم السيف صاحبا

الرجل

لذي الإصبع العدواني

عف يؤوس إذا ما خفت من بلد ... هونا فلست بوقاف على الهون
والله لو كرهت نفسي مصاحبتي ... لقلت إذ كرهت قربي لها: بيني

هوى نجمنا

للحسين بن الضحاك

سألونا عن كيف كنتم، فقلنا ... من هوى نجمه، فكيف يكون
نحن قوم أصابنا حدث الدهر، فظلنا لريبه نستكين

ولكن البهائم لا تعقل

لأبي تمام

ينال الفتى من عيشه ، وهو جاهل ... ويكدي الفتى من دهره وهو عالم
ولو كانت الأرزاق تجري على الحجا ... هلكن إذاً من جهلهن البهائم

شبيه الدنيا

للمتنبي

وشبه الشيء منجذب إليه ... وأشبهنا بدنيانا الطغام
ولو لم يعل إلا ذو محل ... تعالى الجيش وانحط القتام

الرشف ينفع

لضيغم الأسدي

فبتنا متوليه الحي لا الحي نائم ... ولا نحن بالأعداء مختلفان
وبتنا يقينا ساقط الطل والندى ... من الليل بردا يُمنَةٍ عطران
ونصدر لم نروِ الحفاف ، وربما ... نقعنا غليل النفس بالرشفان

الرشف لا ينفع

لابن الرومي

أعانقها ، والنفس بعد مشوقة ... إليها ، وهل بعد العناق تدانِ
وألثم فاها ، كي تزول حرارتي ... فيشتد ما ألقى من الهيمان
وما كان مقدار الذي بي من جوى ... ليشفيه ما ترشف الشفتان
كأن فؤادي ليس يشفي غليله ... سوى أن يرى الروحين تمتزجان

نثر الحصائد

لعبد المحترم

فكم عنا من لنا، وكم قبل   تخلسات هذا مرتقب

نثر الحصائد، وهي ظائفة   من النواظر يانع الرطب

الهدية المتواضعة

المرحوم الذاكر

خليليَّ عوجا(1)، بارك الله فيكما   وإن لم تكن هند لأرضكما قصدا

وقولا لها: ليس الضلالُ أجارنا(2)   ولكنَّنا جُرْنا لنلقاكمُ عمْدا

تخيرتُ من نُعمانَ(3) عودَ أراكةٍ(4)   لهند، فمن هذا يبلغه هندا؟

فناولتُها المسواك، والقلبُ خائف   وقلت لها: يا هندُ، أهلكتِنا وجْدا

فمدّت يدًا في حُسْنِ دَلٍّ تناولا   إليه، وقالت: ما أرى مثل ذا يُهدى

وأقبلتُ كالمُجتازِ أدّى رسالةً   وقامت تجر المسنافي(5) والبُرْدا

(1) ميلا (2) أضل طريقنا (3) اسم واد (4) شجر الأراك ذو رائحة طيبة
(5) ثوب غمه

قسطنطين كفافيس

١٨٦٢ - ١٩٢٢

« رمادي »

كنت أنظر إلى حجر كريم مائل للون الرمادي
فتذكرت عينين رماديتين جميلتين
رأيتهما - فيما أذكر - منذ عشرين عاما

أحببته ، وأحبني ، لشهر
ثم رحل بعد ذلك إلى أزمير فيما أذكر
ليعمل هناك ، ولم أره من بعدها

هل مازال حيا ؟
لابد أن العينين الرماديتين قد فقدتا جمالها
ولابد أن الوجه الناعم قد تغضن

أيتها الذكرى ...
احفظي لي العينين والوجه كما كانتا وكانا
وامنحيني - أيتها الذكرى - في هذه الليلة
كل ما تستطيعين أن تعيديه إلى نفسي من الحب

سلفاتوري كوازيمودو

(١٩٠١ -)

حزن الأشياء المجهولة

كومة ملتفة من الجذور السوداء والبيضاء
تفوح برائحة الخمائر والديدان
انتزعها الماء - للأرض

حزن الأشياء المجهولة
يولد في نفسي، مرة أخرى
أحمله دائماً، ولكنه في قلبي
كان مع الشباب، طائراً صغيراً

بودلير

(١٢) جولة في شعر امرأة

دعيني أستنشق طويلاً طويلاً عطر شعرك، وأغمس وجهي كله فيه، كما يغمس رجل لاهث الظمأ وجهه في غدير، وأهزه بيدي كمنديل معطر، حتى أستطيع أن أهز الذكريات في الهواء

لو استطعت أن تعرفي كل ما أراه، كل ما أستطيع أن أحسه، وأن أسمعه في شعرك. إن روحي تنساب مع العطر كما تنساب أرواح الرجال الآخرين مع الموسيقى

شعرك يحوي حلماً كاملاً، مليئاً بحبال السفن وصواريها. يحوي بحاراً شاسعة تحملني أعاصيرها بعيداً (تذهب بي) إلى مناخات ساحرة، حيث الفضاء أكثر زرقة وأكثر عمقاً، وحيث الهواء معبق برائحة الثمار وأوراق الأشجار وجلود البشر

وفي محيط شعرك، ألمح مرفأ يضج بالأغاني الحزينة، فيه رجال أشداء من كل جنس، وفيه سفن من كل زينة، تنسق هياكلها الرقيقة المركبة في سماء واسعة تهجع فيها الحرارة الممتدة

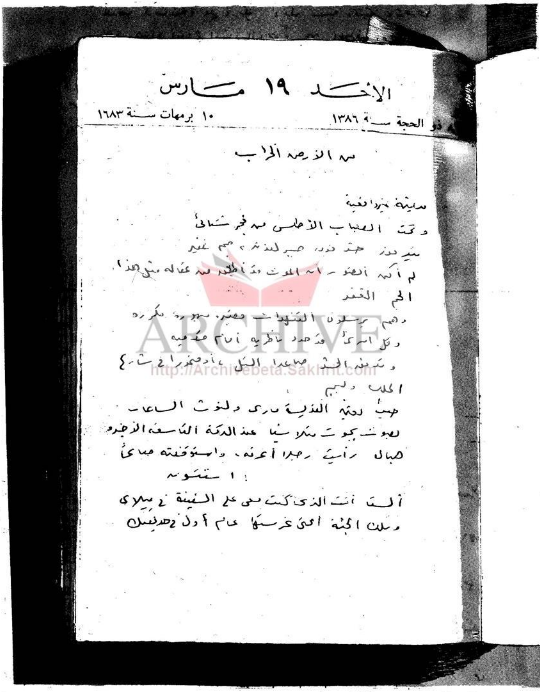
في عيناه سمرته، يعود إلى استرخاء الساعات الطويلة، بعينيها
الدعة (منائية) على أريكة في ظله سفينة رشيقة، تدحرجها
هنا وهناك أمواج الميناء الناعمة، بين [illegible] أوراق
الزهر، والقناديل المنقوشة
في موقد سمرته المشتعل، أتنشق شذى التبغ [illegible]
مرتدين بالذكريات والسكر. وفي ليل سمرته أرى اللانهائية المتلألئة
للشواطئ الاستوائية (لازورد الشواطئ الاستوائية). وعلى
شواطئ سمرته المعرية أنا أنتشي (متجول) بالعطور
المختلطة للقطران والمسك وزيت جوز الهند
وعيني أعضه، ليونة، خصلته السوداء الجزلة، حينها
أخذ سمرته الداغ المتمردين أسناني، كأني أطعم
بالذكريات

لوركا

"أغنيات جديدة"

الأصيل يقول: "أنا ظمآن للظل!"
والقمر يقول: "أنا ظمآن للنجوم اللامعة"
"والنافورة الرائقة البلورية تبحث عن شفاه
والريح تبحث عن تأوهات
وأنا ظمآن للشذى والضحك، ظمآن لأغان جديدة خالية من الأقمار
والزنابق وخالية من الحب الذابل
أغنية للغد، تهز مياه المستقبل الثورة والهدوء، وتملأ بالأمل
تموجاتها ووحلها
أغنية براقة لطيفة، غنية بالفكر، بريئة من الأسف والندم،
وبريئة من الأحلام الواهمة
أغنية لا يتخللها الفناء، ولا تملأ صمتها بالضحك (كطيران حمامة
ضريرة) المتأهبة في وجه المجهول"
أغنية تصل إلى روح الأشياء، وروح الرياح، ثم تستقر أخيرًا في
فرحة القلب الأبدي.

ت. س. إليوت



الأحد ١٩ مارس

١٠ برمهات سنة ١٦٨٣ | ذو الحجة سنة ١٣٨٦

من الأرض الخراب

مدينة غير واقعية
وتحت الضباب الأطلسي من فجر شتائي
يتدفق حشد فوق جسر لندن، جمع غفير
لم أكن أتصور أن الموت قد أطاح من قبل بمثل هذا
الجمع الغفير
وهم يرسلون التنهدات قصيرة متقطعة مكررة
وكل امرئ قد حدد ناظريه أمام قدميه
ويتدفق الحشد صاعدا التل، ثم منحدرا في شارع
الملك وليم
حيث كنيسة القديسة ماري ولنوث الساعات
بصوت يموت متلاشيا عند الدقة التاسعة الأخيرة
هناك رأيت رجلا أعرفه، واستوقفته صائحا
: استتسون
ألست أنت الذي كنت معي على السفينة في ميلاي
وتلك الجثة التي غرستها عام أول في حديقتك

خطابات

بسم الله الرحمن الرحيم

الابن والصديق العزيز الأستاذ صلاح عبد الصبور

تحية طيبة وأمنيات مخلصة أن تظل نبعاً للفن الأصيل، ورافداً لعلم الشعر العربي، فإن شعرنا بخير ما حرص عليه مثل صلاح عبد الصبور، الذى يحمل أحلام الفارس القديم وطموحات الفارس الصاعد يرعى بها نبض مصر الفكرى فى فترة التقوقع على السماح فلم يظل إلا أنت ورفاقك من شباب مصر ورجالها.

وبعد. فهذه يا أخى محاولة أراها جادة من باحث من أبناء مصر، وأرجو أن ترحب بها وتنال موافقتك حتى تتيح لها الطريق إلى القارئ، وهو بحث بعنوان "رامى، حياته وشعره" للسيد السعيد حامد شوارب المدرس المساعد بدار العلوم فإنه خرج هذا البحث عن طريقكم، طريق الأدب والفكر، فقد أسديتم إلى يداً جديدة، أحملها لكم فى البقية الباقية من أيامى

أحمد رامى

الى أخي "الإنسان" صلاح عبد الصبور

ظللت مشغول الوجدان بعد انصرافي من مكتبك، بما أثارته هذه المقابلة من أحاسيس... وأنا أرقب أسلوب تعاملك مع هذه "النوعيات" المختلفة من البشر، من زوار، وزملاء، ومرؤوسين، وأصحاب حاجات.

وفي المساء استقر في نفسي أنك تتعامل مع الناس جميعا بخير ما فيك من سجايا "الإنسان"، فيستجيب لك خير ما فيهم. وتتواصل معهم حبال الود، حبال "الأنس" النفسي، والطمأنينة... التي تضفي على المرء السلام وسكينة النفس، وهما خير ما أوتي الإنسان من متاع الحياة الحقيقي.

وبهذا الإحساس اهتديت إلى جميلك لا يقدر بثمن، لأنك رددت إلى الشعور الذي افتقدته طويلا وأنا أرى الناس - في معظم الأحيان - يتعاملون بأسلوب الغاب.

حييتك. وبقيتك. وبورك فيك وفي ثمرات سعيك المشكور

المخلص

نظمي لوقا

صباح الخميس ١١/٦/١٩٨١

١٠ ش ابن سينا

مصر الجديدة

الأخ الأستاذ: عصام بك

خالص التحية

كتبني عذري لتأخري في الرد على أسئلتك الرقيقة، فلم يكد يتيح لي الوقت الاستعداد للإجابة عما تضمنته من استفسارات إلا الآن. وقد سعدت باهتمامك بمسرحي الشعري، وبتوضيحك تركيز تحليلك ومحاولتك لرد العناصر المسرحية إلى أصولها الشعبية أو التراثية. وأرجو أن أسعد بحضور مناقشتك قريبا، وأكون من مهنئيك

وردا على أسئلتك أرجو أن تتقبل هذه الإجابات:

(١) عن التجربة المسرحية

الواضح أن لي رأيا في المسرح بسطته في كثير من كتاباتي النثرية، وهو أن المسرح في جوهره سليل للشعر. والمسرح لا يعبر عن الواقع، ولكنه يعلو وإن تقاطع معه. فالشخوص المسرحيون ليسوا أشخاصا عاديين بمقاساتهم الفنية وملامحهم السلوكية، ولكنهم أشخاص أكبر حجما وأكثر امتلاء بجوهر الحياة. ولذلك فأنا لا أميل كثيرا إلى المسرح الاجتماعي الواقعي بأبعاده الضيقة ورقعته الصغيرة. وقد دخلت إلى المسرح عن طريق القراءة والثقافة. بينما يدخل الكتاب الآخرون المسرح عن طريق المسرح ذاته. في صباي لم أشهد تجربة مسرحية إلا مسرح المدارس وزيارة لبعض الفرق القاهرية. ولكني عرفت المسرح عن طريق شكسبير في الإنجليزية وتوفيق الحكيم في العربية. ثم قرأت

صدى أحد أبطاله دوره في التراب، ثم عاد في مشهد ضريح يطلب غفرانا.

إن المدن والقصور والبلاد تتحول كالناس، وتتسلم في نشوء العشق الإنساني في المصطلح الحديث "وعبادة الفرد".

ولذلك .. كان هذا هو الدافع، أما ما بعد ذلك فهو حقل أثر في الحدث الشعبية. عناصره من الوجدان الشعبي دون تمييز. أما السندباد والزنديق فقد أخذتهما من ألف ليلة. فالسندباد كرمز للسفر والزنديق هو المتزندق في التراث الشعبي. وهي مزيج من المهرج والنديم والحكيم، وقد يكون هو الرواة المنفذة لإرادة التاريخ.

أما المواجد الصوفية، فلعلني أرى تأثيرا لها في تعذيب النفس الذي يمارسه الشيعة لوما لأنفسهم مع صحبان الحسين في محنته وتسليمه لجلاديه. وهو أيضا ما يمارس في العلاج النفسي. وأذكر أنه في ألف ليلة وليلة مشهدا يحكي فيه بعض الدراويش ويشرعون في البكاء كل ليلة ندما على خطيئة ارتكبوها. وأرجو أن تعود إلى ألف ليلة، فقد خانتني ذاكرتي في هذا الصدد، وإن كانت ظلال ما قرأته تؤكد لي وجود هذا المشهد.

أما مشهد أن يموت الملك .. فلعل للدولة السومرية أقوامها أن أشعارها له. ولكن مصادرها التراثية كثيرة. منها ما تفضلت بالإشارة إليه. أما عن العالم السفلي، فما يجهله أن تقرأ أسطورة جلجامش، فقد كانت هي الأثر الفني الأقرب مني حين كنت أكتب هذه المسرحية.

لعل ذلك المفردات الإغريقية. واتسعت لدى مفرداتي للمسرحيين الكبار، ولكنها في الواقع تنبع كلها من وجهة نظر محددة. وهي أن المسرح سليل الشعر لا الرواية (لا للرواية) ولعلك تعلم أن هذه هي أصوله التاريخية، وأن الرواية أكثر حداثة من المسرح. ولذلك فإن أحد (الحكاية) في المسرح أبسط مكوناته وأقلها إثارة للاهتمام، وما يعنيني فيه

هو التناول وكأن النفاذ إلى جوهر الوجود الإنساني أو أحد جوانب هذا الجوهر المتعددة.

وقد وقفت المسرح بعد أعوام من تجربة الكتابة الشعرية. ولم أقدم عليه إلا حين وجدت التعبير الشعري الغنائي يضيق عن استيعاب الأصوات المتعددة المتباينة التي تحفل بها الحياة الإنسانية، وكان مسرحي طرحا معاصرا لمشكلات أحياها وكياها جيلي. واعذرني من عدم الإطالة، فأنا أفقر الناس حديثا عن نفسي.

ج) النصوص الشعبية

تكون النصوص الشعبية جزءا من ذاكرتي الحية. ويحاول الشاعر كما أن يستخلص من الحكاية أو الخاطرة أو النادرة الشعبية مدلولا شخصيا، وأن يدمجها في كيانه الوجداني والانفعالي والفكري. ويحاول المسرحي أن يحلل من هذه الحكاية الشعبية مكونات فنه. وهو بذلك يكسب لفنه عمقا جديدا خالدا، لعودته إلى إثارة هذه الخاطرة أو الحكاية في وجدان متلقيه.

د) وأود أن أشير إلى ما يلي قصيدة "الأميرة تنتظر"

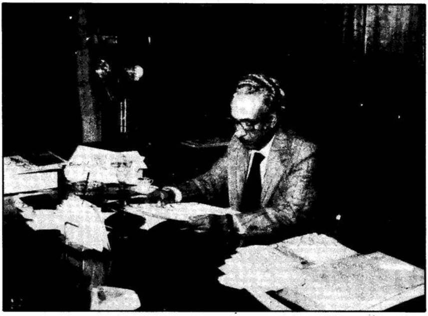
كانت الأميرة تنتظر ردا فنيا على موقف حي، فهي تدعو إلى عدم الخضوع غفران المدن لمذليها ومضطهديها حتى ولو حاولوا اصطناع الندم وطلب المغفرة. ولعلك تذكر موقفا سياسيا معينا من تاريخ مصر، حين وقتها، كانت ترى أن تحليلاتي خطيرة جدا، ولكنها ربما أثارتك، وأنا أشكرك جدا لاهتمامك. وأعترف من سعادتي بخطابك الذي وصلني بالوطن وصلا رقيقا.

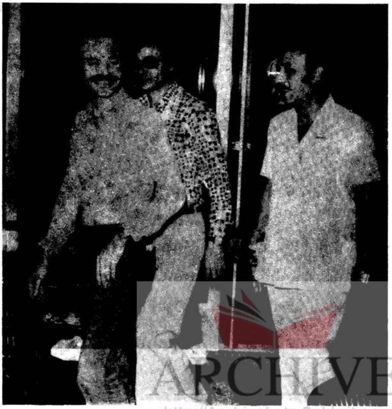
وتقبل أخيرا اعتذاري وتقديري

صلاح عبد الصبور

□ صور







مع الشاعر الفلسطيني محمود درويش .

فى الجبهة بعد ٦ أكتوبر ١٩٧٣ .





مع الشاعر السوفييى أيوجين إيفتشنكو .

في مهرجان الشاعر الهندى أمير خسرو .





مع الاستاذ عبد الرحمن الشرقاوى .

مع د. سهيل إدريس .





مع السيدة انديرا غاندى .

مع رئيس جمهورية الهند .



صلاح عبد الصبور

ببليوجرافيا

حمدي السكوت، مارسدن جونز

لم نكن نتوقع أن القدر سيفرض نشر «بيبلوجرافيا» الشاعر الكبير صلاح عبد الصبور قبل الموعد الذى حددناه لها بسنين طويلة ، فنحن حتى الآن لا نزال منصرفين إلى جيل طه حسين والعقاد والمازنى وزملائهم ، وكان فى تقديرنا أننا لن نصل إلى جيل المرحوم صلاح قبل أن نفرغ من جيلين آخرين يفصلان جيل طه حسين عن جيل صلاح عبد الصبور . ومن ثم فإن المادة التى تجمعت لدينا للشاعر الكبير وعنه ليست ـ فى رأينا ـ كاملة ولا مستوعبة . كما أن الوقت الذى أتيح لنا لمراجعتها لم يكن كافيا ولا مواتيا ، ومن ثم فنحن نعتذر للقارئ سلفا عن أى خطأ أو قصور قد يلاحظه أثناء تفحصه للصفحات المقبلة ، ونرجو منه ـ كدأبنا دائما ـ أن يتفضل بتنبيهنا إلى كل ما يرى أنه قد يصلح خطأ أو يدفع قصورا أو يحقق الدقة ، حتى نتوخى ذلك حين تطبع هذه «البيبلوجرافيا» فى صورتها النهائية فى الكتاب الذى نزمع إصداره عن صلاح عبد الصبور فى سلسلة «أعلام الأدب المعاصر» قريبا .

ومع ذلك فقد كان من حسن حظ هذه الدراسة أنها أتاحت لنا ـ والفضل فى ذلك راجع إلى أسرة تحرير «فصول» ـ أن نطلع على ما تركه الشاعر الكبير بخط يده من قوائم ببعض ما نشر ـ وما لم ينشر ـ من مقالاته ، وببعض ما نشر عنه أو أجرى معه من أحاديث صحفية . وعلى الرغم من أن هذه القوائم لا تشكل سوى نحو عشرة فى المائة فقط مما كان قد تجمع لدينا ، إلا أننا قد أفدنا منها فائدة كبرى فى استكمال ما كان ينقص بعض قوائمنا نحن ، وبخاصة ما كان ينشر للأستاذ صلاح أو عنه فى دوريات عربية ـ وأحيانا إيرانية ـ مما لم نكن قد استطعنا الحصول عليه . ومن الطريف أننا وجدنا أن الأستاذ صلاح ـ شأنه فى ذلك شأن معظم الأدباء ـ كان يعتمد فى الكثير من الأحيان على الذاكرة وحدها فيما يبدو ، ومن ثم فقد جاءت تواريخ نشر بعض المواد فى قائمته هو ، مخالفة لنظائرها فى قوائمنا نحن ، وهو ما حتم الرجوع مرة ثانية إلى الصحف والمجلات المعنية ، لكى نطمئن إلى صحة ما أثبتنا من تواريخ .

أما المنهج الذى اتبعناه هنا ، وهو نفس المنهج الذى نتبعه فى سلسلة «أعلام الأدب المعاصر» فيقوم على تقسيم المادة المجموعة إلى قسمين رئيسيين ، يعرض أولها أعمال الشاعر الكبير ، من دواوين ومسرحيات وقصائد فى دوريات ، وقصص قصيرة وكتب ومقالات ولقاءات صحفية ، ويعرض القسم الثانى لما نشر عنه من دراسات فى اللغة العربية وفى غيرها من اللغات . وسيرى القارئ أننا قد أضفنا هنا قسما ثالثا يعود الفضل فى إضافته إلى أسرة المرحوم صلاح وإلى أسرة فصول ، وهو ما تركه المرحوم صلاح من مواد لم تنشر بعد . وهذا القسم ـ على صغره كما هو المتوقع ـ له أهميته التى لا تخفى .

وسيرى القارئ أيضا أننا قد راعينا أن نشفع كل «ديوان» مثلا بذكر تواريخ ما سبق نشره فى الصحف والمجلات من قصائده . وسيتضح ـ نتيجة لذلك ـ أن بعض قصائد «تأملات فى زمن جريح» المنشور فى سنة ١٩٧٠ مثلا تتزامن مع بعض قصائد «الناس فى بلادى» المنشور فى سنة ١٩٥٧ .

كما أننا توخينا ـ كما نفعل دائما ـ أن نشفع الدواوين أو الكتب الكاملة ، بالقصائد المفردة (أو الفصول) التى سبق نشرها فى الدوريات ، وهنا تذكر العناوين وأماكن النشر وتواريخه ، ثم ينص على أن هذه القصيدة قد أعيد نشرها فى ديوان كذا ، وسيلاحظ القارئ أن معظم قصائد ديوان «الإبحار فى الذاكرة» لم تنشر مسبقا فى الصحف أو المجلات . وكل هذه أمور من شأنها أن تعين على البحث العلمى الجاد أو تحفز إليه .

وبعد ، فنظن أن قد حان لنا أن نخلى الآن بين القارئ وبين البيبلوجرافيا .

أولا : أعمال صلاح عبد الصبور

(أ) دواوين شعرية

- **الناس فى بلادى** ؛
  بيروت ، ١٩٥٧

نشرت معظم قصائد الديوان أولا فى دوريات :

الثقافة ٥ / ١ / ١٩٥٣ ،
الآداب ١٠ / ١٩٥٣ و ٢ / ١٩٥٤
و ٥ / ١٩٥٤ و ١و٣/ ١٩٥٥
و ٥ / ١٩٥٥ و ٢ / ١٩٥٦
و ٣ / ١٩٥٦ و ٤ / ١٩٥٦
و ٦ / ١٩٥٦ و ٢ / ١٩٥٧
المصرى ٩ / ٣ / ١٩٥٤ و ٢٨ / ٣ / ١٩٥٤
الرسالة الجديدة ٦ / ١٩٥٦ ، ٧ / ١٩٥٦
الشعب ، ٢٧ / ٦ / ١٩٥٦
و ٢٦ / ٧ / ١٩٥٦
و ٢ / ١ / ١٩٥٧
صباح الخير ، ٢٢ / ١١ / ١٩٥٦
المساء ، ٢ / ١ / ١٩٥٧

- **أقول لكم** ؛
  بيروت ، ١٩٦١

نشرت بعض قصائد الديوان فى دوريات :

صباح الخير ، ٤ / ٤ / ١٩٥٧
و ٢٥ / ٧ / ١٩٥٧
الآداب ، ١٠ / ١٩٥٧ و ١١ / ١٩٥٧
و ٤ / ١٩٥٨ و ٥ / ١٩٥٨
و ٧ / ١٩٥٨

* كما سيلاحظ القارئ المتمعن أن هناك نحو أكثر من عشر قصائد للشاعر الراحل لم يضمها ديوان حتى الآن .

الشعب ، ١٨ / ١١ / ١٩٥٧
الشهر ، ٧ / ١٩٥٨ و ٨ / ١٩٥٨
و ٢ / ١٩٦١

• أحلام الفارس القديم
بيروت ، ١٩٦٤

نشرت بعض قصائد الديوان فى دوريات :

الآداب فى ٥ / ١٩٦٢ ، ٧ / ١٩٦٢
و ٢ / ١٩٦٥
أخبار اليوم فى ٢٩ / ٩ / ١٩٦٢
الأهرام فى ٢٨ / ٦ / ١٩٦٣ و ٥ / ٧ / ١٩٦٣
و ٢٦ / ٧ / ١٩٦٣ و ٢٣ / ٨ / ١٩٦٣
و ٢١ / ٢ / ١٩٦٤ و ٢٧ / ٣ / ١٩٦٤
روز اليوسف فى ٣ / ٩ / ١٩٦٣

• تأملات فى زمن جريح
بيروت ، ١٩٧٠

نشرت بعض قصائد الديوان فى دوريات :

الآداب ، ١١ / ١٩٥٤ ٦ / ١٩٥٦
١ / ١٩٦٨

الأهرام ، ٢٦ / ٣ / ١٩٦٥ و ٢٧ / ٨ / ١٩٦٥
١٥ / ١٠ / ١٩٦٥ و ٢٤ / ٦ / ١٩٦٦
صباح الخير ، ١٩ / ١١ / ١٩٧٠

رحلة فى الليل
بيروت ، ١٩٧٠

وهو يضم قصائد نشر معظمها فى «الناس فى بلادى» ، وبعضها فى «أحلام الفارس القديم» ، وبعضها فى «أقول لكم» ، وبعضها فى «تأملات فى زمن جريح» .

• شجر الليل
بيروت ، ١٩٧٢

سبق نشر قصيدتين منه فى الهلال فى ٣ / ١٩٧١ و المجلة فى ١٠ / ١٩٧١

• الإبحار فى الذاكرة
القاهرة ، ١٩٧٩

سبق نشر قصيدة واحدة منه فى الموقف العربى فى ١٢ / ١ / ١٩٧٩

• ملك الخيانة

«تمثيلية إذاعية» القاهرة ١٩٦٠ .

(ب) شعر ظهر فى دوريات :

حياتى وعود	الثقافة	١٩٥٢/١٢/١
انعتاق	الثقافة	١٩٥٢/١٢/١٥
أبى (أعيد نشرها فى ديوان «الناس فى بلادى»)	الثقافة	١٩٥٣/١/٥
الحزن (أعيد نشرها فى ديوان «الناس فى بلادى»)	الآداب	١٩٥٣/١٠
هجوم التتار	الآداب والمصرى	١٩٥٤/٢ ١٩٥٤/٣/١٩
(أعيد نشرها فى ديوان «الناس فى بلادى»)		
الملك لك (أعيد نشرها فى ديوان «الناس فى بلادى»)	المصرى	١٩٥٤/٣/٢٨
عيد الميلاد ١٩٥٤ (أعيد نشرها فى ديوان «الناس فى بلادى»)	الآداب	١٩٥٤/٥
عودة ذى الوجه الكئيب	الآداب	١٩٥٤/٦
طفل (أعيد نشرها فى ديوان «تأملات فى زمن جريح»)	الآداب	١٩٥٤/١١
الناس فى بلادى (أعيد نشرها فى ديوانى «الناس فى بلادى» و «رحلة فى الليل»)	الآداب	١٩٥٥/١
أغنية حب (أعيد نشرها فى ديوان «الناس فى بلادى»)	الآداب	١٩٥٥/٣
رحلة فى الليل (أعيد نشرها فى ديوانى «الناس فى بلادى» و «رحلة فى الليل»)	الآداب	١٩٥٥/٥
رسالة إلى صديقة (أعيد نشرها فى ديوان «الناس فى بلادى»)	الآداب	١٩٥٦/٢

لحن	الآداب	١٩٥٦/٣
(أعيد نشرها فى ديوانى «الناس فى بلادى» و «رحلة فى الليل»)		
أغنية ولاء	الآداب	١٩٥٦/٤
(أعيد نشرها فى ديوان «الناس فى بلادى»)		
يا نجيى الأوحد	الآداب	١٩٥٦/٦
(أعيد نشرها فى ديوان «تأملات فى زمن جريح»)		
أناشيد غرام	الرسالة الجديدة	١٩٥٦/٦
(أعيد نشرها فى ديوان «الناس فى بلادى»)		
نام فى سلام	الآداب	١٩٥٦/٦
(أعيد نشرها فى ديوان «الناس فى بلادى»)		
مرتفع أبدا	الشعب	١٩٥٦/٦/٢٧
(أعيد نشرها فى ديوان «الناس فى بلادى»)		
شنق زهران	الرسالة الجديدة	١٩٥٦/٧
(أعيد نشرها فى ديوان «الناس فى بلادى»)		
السلام	الشعب	١٩٥٦/٧/٢٦
(أعيد نشرها فى ديوانى «الناس فى بلادى» و «رحلة فى الليل»)		
سألقاك	صباح الخير	١٩٥٦/١١/٢٢
(أعيد نشرها فى ديوان «الناس فى بلادى»)		
إلى جندى غاصب	الآداب	١٩٥٧/١
الشهيد	المساء	١٩٥٧/١/٢
	والآداب	١٩٥٧/٢
(أعيد نشرها فى ديوان «الناس فى بلادى»)		
أحبك	صباح الخير	١٩٥٧/٤/٤
(أعيد نشرها فى ديوان «أقول لكم»)		
هل كان حبا	صباح الخير	١٩٥٧/٧/٢٥
(أعيد نشرها فى ديوان «أقول لكم»)		
أغنية خضراء	الآداب	١٩٥٧/١٠
(أعيد نشرها فى ديوان «أقول لكم»)		
الألفاظ	الآداب	١٩٥٧/١١
(أعيد نشرها فى ديوان «أقول لكم»)		
موت فلاح	الشعب	١٩٥٧/١١/١٨
(أعيد نشرها فى ديوان «أقول لكم»)		
عذاب الخريف	الآداب	١٩٥٨/١
الحب	الآداب	١٩٥٨/٤
(أعيد نشرها فى ديوان «أقول لكم»)		
كلمات لا تعرف السعادة	الآداب	١٩٥٨/٥
(أعيد نشرها فى ديوان «أقول لكم»)		
قالت	الشهر	١٩٥٨/٧
(أعيد نشرها فى ديوان «أقول لكم»)		
الشئ الحزين	الشهر	١٩٥٨/٨
(أعيد نشرها فى ديوان «أقول لكم»)		
الظل .. والصليب	الآداب	١٩٦١/٢
(أعيد نشرها فى ديوانى «أقول لكم» و «رحلة فى الليل»)		
أحزان المساء	المجلة	١٩٦١/٣
الطفل العائد	الكاتب	١٩٦١/٤
مذكرات الملك عجيب بن الخصيب	الآداب	١٩٦٢/٥
(أعيد نشرها فى ديوانى «أحلام الفارس القديم» و «رحلة فى الليل»)		
مذكرات الصوفى بشر الحافى	الآداب	١٩٦٢/٧
(أعيد نشرها فى ديوانى «أحلام الفارس القديم» و «رحلة فى الليل»)		

أغنية لليل	أخبار اليوم	١٩٦٢/٩/٢٩
(أعيد نشرها فى ديوان «أحلام الفارس القديم»)		
أغنية للقاهرة	الأهرام	١٩٦٣/٦/٢٨
(أعيد نشرها فى ديوان «أحلام الفارس القديم»)		
أغنية من فينا	الأهرام	١٩٦٣/٧/٥
	والآداب	١٩٦٥/٢
(أعيد نشرها فى ديوان «أحلام الفارس القديم» و«رحلة فى الليل»)		
أغنية للشتاء	الأهرام	١٩٦٣/٧/٢٦
(أعيد نشرها فى ديوانى «أحلام الفارس القديم» و «رحلة فى الليل»)		
الحب فى هذا الزمان	الأهرام	١٩٦٣/٨/٢٣
(أعيد نشرها فى ديوان «أحلام الفارس القديم»)		
أغلى من العيون	روز اليوسف	١٩٦٣/٩/٣
(أعيد نشرها فى ديوان «أحلام الفارس القديم»)		
البراءة	الأهرام	١٩٦٣/١٠/١٨
أغنية إلى الله	الأهرام	١٩٦٤/٢/٢١
(أعيد نشرها فى ديوانى «أحلام الفارس القديم» و «رحلة فى الليل»)		
بودلير.. لوركا	الأهرام	١٩٦٤/٣/٢٧
(أعيد نشرهما فى «أحلام الفارس القديم»)		
الوطن والقائد	الأهرام	١٩٦٥/٣/١٥
مرثيتان : مرثية رجل تافه ومرثية رجل عظيم	الأهرام	١٩٦٥/٣/٢٦
(أعيد نشرها فى ديوان «تأملات فى زمن جريح»)		
مذكرات رجل مجهول	الأهرام	١٩٦٥/٨/٢٧
(أعيد نشرها فى ديوانى «تأملات فى زمن جريح» و «رحلة فى الليل»)		
زيارة الموتى	الأهرام	١٩٦٥/١٠/١٥
(أعيد نشرها فى ديوان «تأملات فى زمن جريح»)		
انتظار الليل والنهار	الأهرام	١٩٦٦/٦/٢٤
(أعيد نشرها فى ديوان «تأملات فى زمن جريح»)		
المرآة والضمير	الأهرام	١٩٦٦/٩/٣٠
الضحك	الأهرام	١٩٦٧/٤/١٤
مختارات من شعر صلاح عبد الصبور	الهلال	١٩٦٧/١١
رؤيا	الآداب	١٩٦٨/١
(أعيد نشرها فى ديوان «تأملات فى زمن جريح»)		
أشعارهم عن الربيع	الكواكب	١٩٦٩/٩/٢٠
انه قدرى .. يا أصدقاء	الإذاعة	١٩٦٩/١٠/٤
الحلم والأغنية (مرثية لعبد الناصر)	صباح الخير	١٩٧٠/١١/١٩
(أعيد نشرها فى ديوان «تأملات فى زمن جريح»)		
مرثية صديق كان يضحك كثيرا	الهلال	١٩٧١/٣/١
(أعيد نشرها فى ديوان «شجر الليل»)		
أربع أصوات ليلية للمدينة المتألمة	المجلة	١٩٧١/١٠
(أعيد نشرها فى «شجر الليل»)		
الشعر والرماد	الموقف العربى	١٩٧٩/١/١٢
(أعيد نشرها فى ديوان «الإبحار فى الذاكرة»)		
عندما أوغل السندباد وعاد	العربى	١٩٧٩/١٠

(جـ) مسرحيات شعرية :

مأساة الحلاج	(الطبعة الأولى) القاهرة ١٩٦٤	(الطبعة الثانية) بيروت ١٩٦٥	نشر الفصلان الأول والثانى فى الآداب ١٢ / ١٩٦٥ ، ١ / ١٩٦٦ شهريا

مسافر ليل	من فصل واحد	(الطبعة الثانية) بيروت ١٩٦٩	نشرت المسرحية فى مجلة المسرح فى ٧ / ١٩٦٩ ، ٨ / ١٩٦٩ شهريا
الأميرة تنتظر	من فصل واحد	بيروت ١٩٧٠	نشرت المسرحية فى مجلة المسرح فى ١٠ / ١٩٦٩ ، ١١ / ١٩٦٩ شهريا
ليلى والمجنون	القاهرة ١٩٧٠	(الطبعة الثانية دار العودة بيروت ١٩٧٠	نشرت المسرحية فى مجلة المسرح فى ٢ / ١٩٧٠
بعد أن يموت الملك	بيروت ١٩٧٣		

(هـ) أعمال مترجمة :

سيد البنائين لهنريك إبسن	القاهرة ١٩٥٧	
حفل كوكتيل لإليوت	القاهرة ١٩٦٤	
يرما للوركا وقصائد من شعره	القاهرة ١٩٦٧	تأليف فيديريكو جارسيا ترجمة : صلاح عبد الصبور ووحيد النقاش

(د) كــــــــتب

أفكار قومية	القاهرة ١٩٦٠		
أصوات العصر « دراسات نقدية »	القاهرة ١٩٦٠	روز اليوسف	ظهرت بعض فصول من الكتاب فى دوريات صباح الخير ٢٦ / ٧ / ١٩٥٦ و٢٣ / ٨ / ١٩٥٦ و١٩ / ٢ / ١٩٥٩ و١٦ / ٤ / ١٩٥٩ و١٤ / ٥ / ١٩٥٩ و٣٠ / ١١ / ١٩٥٩
ماذا يبقى منهم للتاريخ	القاهرة ١٩٦١ (الطبعة الثانية) ١٩٦٦		نشرت كل فصول الكتاب فى روزا ليوسف من ٢٤ / ٤ / ١٩٦١ إلى ٩ / ١٠ / ١٩٦١ أسبوعيا
حتى نقهر الموت	بيروت ١٩٦٦		
قراءة جديدة لشعرنا القديم	القاهرة ١٩٦٨		
حياتى فى الشعر	بيروت ١٩٦٩		
وتبقى الكلمة	بيروت ١٩٧٠		
رحلة على الورق	القاهرة ١٩٧١		
مدينة العشق والحكمة	القاهرة ١٩٧٢		
قصة الضمير المصرى الحديث	القاهرة ١٩٧٢		
النساء حين يتحطمن	القاهرة ١٩٧٦		
كتابة على وجه الريح	القاهرة ١٩٨٠		

(و) تحقيق ودراسة :

« على محمود طه » دراسة واختيار	بيروت ١٩٦٩

(ز) أعمال مشتركة :

مقدمة ديوان الآلهة والبشر	القاهرة ١٩٥٧	مقدمة لإبراهيم حمادة
فى مهرجان أبى تمام	القاهرة ١٩٦١	بالإشتراك مع صالح جودت ، يوسف السباعى
ديوان «موعد الثأر»	القاهرة ١٩٦٧	بالاشتراك مع على الجندى . صالح جودت . أحمد هيكل . لورا الأسيوطى
«مصر أكتوبر»	القاهرة ١٩٧٤	بالإشتراك مع حافظ غانم واخرين

(ح) أعمال مترجمة ظهرت فى دوريات :

لويز	الثقافة	٢٢ / ١٢ / ١٩٥٢	لسومرست موم
من أجل ولدى	صباح الخير	١٦ / ٨ / ١٩٥٦	لجون إرفين
بزوغ القمر	صباح الخير	٢٢ / ١١ / ١٩٥٦	
ذوبان الجليد	صباح الخير	١٣ / ٦ / ١٩٥٧ ٢٠ / ٦ / ١٩٥٧ ، ٢٧ / ٦ / ١٩٥٧ ، ٤ / ٧ / ١٩٥٧	لايليا إهرنبورج
جريتا	صباح الخير	١٤ / ٧ / ١٩٥٧ ٢١ / ١١ / ١٩٥٧ . ٢٨ / ١١ / ١٩٥٧ . ٥ / ١٢ / ١٩٥٧	لأرسكين كالدويل
«الجلد» ـ رواية مترجمة	صباح الخير	من ١٢ / ٩ / ١٩٥٧ إلى ٢٦ / ٩ / ١٩٥٧	لمالبارته (بانتظام أسبوعيا)
«شئ كالأحلام» ـ مسرحية من فصل واحد	صباح الخير	١٠ / ٤ / ١٩٥٨	ج . أ . فرجسون
الخوف من الرجل	صباح الخير	١٤ / ٨ / ١٩٥٨	للوركا

(ط) قصص قصيرة ظهرت فى دوريات :

قصة رجل مجهول	الثقافة	٨ / ١٢ / ١٩٥٢
الشمعة	الثقافة	٢٩ / ١٢ / ١٩٥٢
فدان لله	صباح الخير	١٨ / ١٢ / ١٩٥٨

(ى) مقالات ودراسات :

عيد الميلاد لسنة ١٩٥٤	الآداب	٥ / ١٩٥٤
شوان لاى يقول : أنا ملحد ولكنى أحترم الأديان .	روز اليوسف	٩ / ٥ / ١٩٥٥
حول الشعر المصرى الحديث	الآداب	٨ / ١٩٥٥
حول الشعر الحديث	الآداب	١٠ / ١٩٥٥

إتجاهات فى الرواية ـ تأليف ستيفن سبيندر	الأدب	٣ / ١٩٥٦
سونيته قاهرية	الأدب	٣ / ١٩٥٦
هاملت والأفواه المصرية	الأدب	٤ / ١٩٥٦
قرأت العدد الماضى من الآداب ـ القصائد	الآداب	٤ / ١٩٥٦
نقد ديوان «لن نخون فلسطين»	روز اليوسف	٩ / ٤ / ١٩٥٦
أرشح عزيز أباظة لجائزة المتحف	الأخبار	٤ / ٥ / ١٩٥٦
شاعر الريف والطبيعة والمستضعفين	روز اليوسف	١١ / ٦ / ١٩٥٦
نحن واللغة ـ بالاشتراك مع فوزى العنتيل رد على طه حسين	الشعب	١٤ / ٦ / ١٩٥٦
الوجودية	الشعب	٢٨ / ٦ / ١٩٥٦
(أعيد نشرها فى صباح الخير ١٦ / ٥ / ١٩٥٧)		
واحد من كل عشرة	صباح الخير	١٢ / ٧ / ١٩٥٦
شاعر عظيم قتله النقاد ـ فلاديمير ما ياكوفسكى (أعيد نشرها فى «أصوات العصر» ١٩٥٨)	صباح الخير	٢٦ / ٧ / ١٩٥٦
صناعة الرأى العام	صباح الخير	٩ / ٨ / ١٩٥٦
لوركا شاعر الأندلس الشهيد	صباح الخير	١٦ / ٨ / ١٩٥٦
هذا الرجل ليس قديسا «ألبرت شفايتزر» (أعيد نشرها فى «أصوات العصر» ١٩٥٨	صباح الخير	٢٣ / ٨ / ١٩٥٦
نبى من أمريكا (ويتمان)	صباح الخير	٦ / ٩ / ١٩٥٦
الشعب يتقدم المفكرين	صباح الخير	٢٠ / ٩ / ١٩٥٦
يسقط الخوف	صباح الخير	٢٧ / ٩ / ١٩٥٦
الفن للحياة .. المجلس الأعلى للأداب	روز اليوسف	٨ / ١٠ / ١٩٥٦
قلب بدون شك	صباح الخير	٢٥ / ١٠ / ١٩٥٦
مصر هزمت التتار من قبل	صباح الخير	١٥ / ١١ / ١٩٥٦
العشيقات يصنعن سياسة فرنسا	صباح الخير	٢٩ / ١١ / ١٩٥٦
سنية .. وزبيدة .. بين توفيق الحكيم ونجيب محفوظ	صباح الخير	٦ / ١٢ / ١٩٥٦
شحاتة أفندى .. «شهيد الغرام» يوسف إدريس	صباح الخير	٢٠ / ١٢ / ١٩٥٦
من كفاح الشعوب ـ تطور الثورة المصرية ـ على عبد الرازق والإسلام وأصول الحكم	المساء	٢٧ / ١٢ / ١٩٥٦
الفولكلور	صباح الخير	١٧ / ١ / ١٩٥٧
الإنسان والجسد والحب	صباح الخير	٢٤ / ١ / ١٩٥٧
الفن الشعبى	صباح الخير	٢٤ / ١ / ١٩٥٧
التراجيدية	صباح الخير	١٤ / ٢ / ١٩٥٧
الباليه اخترعته ملكة أرادت أن تستأثر بالعرش	صباح الخير	٢١ / ٢ / ١٩٥٧
أوديب	صباح الخير	٦ / ٣ / ١٩٥٧
مطلوب أسس إنسانية للقومية العربية	صباح الخير	١٤ / ٣ / ١٩٥٧
الأدب الكلاسيكى	صباح الخير	١٤ / ٣ / ١٩٥٧
الأدب الهاتف	صباح الخير	٤ / ٤ / ١٩٥٧
كلاسيكى	صباح الخير	٤ / ٤ / ١٩٥٧
الأركسترا	صباح الخير	١١ / ٤ / ١٩٥٧
مع ميشيل عفلق : القومية والاشتراكية	صباح الخير	١١ / ٤ / ١٩٥٧
الدولة العربية الموحدة	صباح الخير	١٨ / ٤ / ١٩٥٧
فى بلادى وكل البلاد	آخر ساعة	٢٤ / ٤ / ١٩٥٧
المونولوج الداخلى	صباح الخير	٢ / ٥ / ١٩٥٧
أى غد ينتظر العرب	صباح الخير	٢ / ٥ / ١٩٥٧
أول حب لعبد الحليم	صباح الخير	٩ / ٥ / ١٩٥٧
الذاتية والموضوعية	صباح الخير	٩ / ٥ / ١٩٥٧
الفتاة الأولى فى حياة عبد الحليم تكتب إلى صباح الخير	صباح الخير	٢٣ / ٥ / ١٩٥٧
الميتافيزيقيا	صباح الخير	٢٣ / ٥ / ١٩٥٧
الأوبرا	صباح الخير	٣٠ / ٥ / ١٩٥٧
قرأت العدد الماضى من الآداب ـ القصائد	الآداب	٦ / ١٩٥٧

الوقوع فى الحب	صباح الخير	٦ / ٦ / ١٩٥٧
الفلسفة	صباح الخير	٦ / ٦ / ١٩٥٧
الديكور المسرحى	صباح الخير	١٣ / ٦ / ١٩٥٧
حقيقة هوارد فاست	صباح الخير	١٣ / ٦ / ١٩٥٧
منتهى الحب	صباح الخير	٢٠ / ٦ / ١٩٥٧
هذا العصر المجنون	روز اليوسف	٢٤ / ٦ / ١٩٥٧
كاتب فرنسى يتحدث عن الجزائر ـ يا زوجتى إنى احتقر نفسى	صباح الخير	١١ / ٧ / ١٩٥٧
الفارس الحزين «دون كيشوت»	صباح الخير	١١ / ٧ / ١٩٥٧
شاعر رقيق من الصحراء «نزار قبانى»	صباح الخير	١٨ / ٧ / ١٩٥٧
وجه جديد من أفريقيا ـ مصر يجب أن تذهب إلى هذا المؤتمر	صباح الخير	٩ / ٨ / ١٩٥٧
البعبع الأحمر فى البرنامج الثانى	صباح الخير	٩ / ٨ / ١٩٥٧
ثورة فى السياسة المصرية	صباح الخير	٩ / ٨ / ١٩٥٧
الدعاية ظلمت مديرية التحرير	روز اليوسف	١٩ / ٨ / ١٩٥٧
توفيق الحكيم فى قفص	صباح الخير	٢٢ / ٨ / ١٩٥٧
الاشتراكيون الإنجليز يبحثون عن نظرية	صباح الخير	١٢ / ٩ / ١٩٥٧
استعراض العنف	صباح الخير	١٩ / ٩ / ١٩٥٧
الأمير الحقيقى والأمير المزيف	صباح الخير	٢٦ / ٩ / ١٩٥٧
المرأة وحرية الرجل	صباح الخير	٣ / ١٠ / ١٩٥٧
الحب عند لجنة الأغانى	صباح الخير	١٠ / ١٠ / ١٩٥٧
لجنة القراءة تقرر شطب على باكثير	صباح الخير	١٧ / ١٠ / ١٩٥٧
الفنانون سفراء مصر	صباح الخير	٢٤ / ١٠ / ١٩٥٧
أزمة فى أغانينا	روز اليوسف	٢٨ / ١٠ / ١٩٥٧
لا أنار ـ القصة والفيلم	صباح الخير	٧ / ١١ / ١٩٥٧
الإذاعة والأصوات الرديئة	صباح الخير	١٤ / ١١ / ١٩٥٧
الحياة ليست عبثا	صباح الخير	١٤ / ١١ / ١٩٥٧
طفل اسمه الحب	صباح الخير	٢١ / ١١ / ١٩٥٧
نجاح سقوط فرعون	صباح الخير	٢١ / ١١ / ١٩٥٧
فى معبد الإنسان	صباح الخير	٥ / ١٢ / ١٩٥٧
عبد الوهاب والفولكلور	صباح الخير	١٩ / ١٢ / ١٩٥٧
الشعر الحديث بين الظرفاء والأدعياء	صباح الخير	٢٦ / ١٢ / ١٩٥٧
الإيمان الجديد	الشهر	١ / ١٩٥٨
أزمة الشعر الحديث	المجلة	١ / ١٩٥٨
أتمنى أن اقرأ لهؤلاء	صباح الخير	٢ / ١ / ١٩٥٨
الطريق إلى الحب	صباح الخير	٩ / ١ / ١٩٥٨
السينما فى العام الجديد	صباح الخير	٩ / ١ / ١٩٥٨
ليالى الهرم	صباح الخير	٩ / ١ / ١٩٥٨
الصفقة لتوفيق الحكيم ـ درس لكتابنا الشبان	صباح الخير	١٦ / ١ / ١٩٥٨
العناصر الثلاثة للإيديولوجية العربية ، كيف تصبح أديبا رسميا فى سن الخمسين	صباح الخير	٢٣ / ١ / ١٩٥٨
من أجل وحدتنا العربية .. واجب المفكر ... وواجب المواطن	صباح الخير	٦ / ٢ / ١٩٥٨
شعراء وكتاب من سوريا	صباح الخير	٦ / ٢ / ١٩٥٨
مسرحية ناجحة ولكن (الناس اللى فوق)	صباح الخير	٢٧ / ٢ / ١٩٥٨
قرأت العدد الماضى من الآداب ـ القصائد	الآداب	٣ / ١٩٥٨
لغة العروبة	صباح الخير	٦ / ٣ / ١٩٥٨
الحرية والتخطيط فى جمهوريتنا العربية	صباح الخير	١٣ / ٣ / ١٩٥٨
كتاب الخيال الرومانسى للسير موريس باورا	الشهر	٤ / ١٩٥٨
الفنون الشعبية المختلفة ، هل تتعارض مع القومية العربية الواحدة	صباح الخير	٣ / ٤ / ١٩٥٨
زوبعة فى كتاب . كتاب «اللامنتمى» لشاب إنجليزى اسمه كولن ولسون	صباح الخير	٣ / ٤ / ١٩٥٨
اعترفوا لى	صباح الخير	١٠ / ٤ / ١٩٥٨
الفلاح والأرض	صباح الخير	١٧ / ٤ / ١٩٥٨
فيلسوف على رأس مظاهرة	صباح الخير	٢٤ / ٤ / ١٩٥٨

أعجبنى معبود الجماهير	صباح الخير	٢٤ / ٤ / ١٩٥٨
عام .. من عمر الفكر	صباح الخير	١ / ٥ / ١٩٥٨
أزمة الشعر الحديث	المجلة	٥ / ١٩٥٨
الإيمان الجديد	الشهر	٥ / ١٩٥٨
مرض الفرانكوفيليا ، فى نهاية الموسم المسرحى	صباح الخير	٨ / ٥ / ١٩٥٨
شكسبير لم يكن يعلم	صباح الخير	٨ / ٥ / ١٩٥٨
الضحك على الهواء	صباح الخير	١٥ / ٥ / ١٩٥٨
حب بالعافية	صباح الخير	٢٢ / ٥ / ١٩٥٨
امبراطورية ناصر الإفريقية وقصص أخرى	صباح الخير	٢٩ / ٥ / ١٩٥٨
أريد زوجا لا بنى	صباح الخير	٥ / ٦ / ١٩٥٨
هل هناك مكارثية جديدة ؟	روز اليوسف	٢٣ / ٦ / ١٩٥٨
كلام أليف عن مذاهب غريبة	صباح الخير	٢٦ / ٦ / ١٩٥٨
أخلاق .. العظماء ..	صباح الخير	١٠ / ٧ / ١٩٥٨
أصحاب الفضيلة الدكاترة	صباح الخير	١٧ / ٧ / ١٩٥٨
الكلمات التى صنعت ثورة	صباح الخير	٣١ / ٧ / ١٩٥٨
المجهودات الرائعة لمجلس الفنون والآداب ـ الناشر المنشار	صباح الخير	٧ / ٨ / ١٩٥٨
سلامة موسى قال لى ولكم	صباح الخير	١٤ / ٨ / ١٩٥٨
الأدب المثلج	صباح الخير	٤ / ٩ / ١٩٥٨
حكايات من بغداد	روز اليوسف	١٣ / ١٠ / ١٩٥٨
الشارع فى بغداد	صباح الخير	١٦ / ١٠ / ١٩٥٨
كيف فهم شوق الوطنية ؟	روز اليوسف	٢٠ / ١٠ / ١٩٥٨
خطة الاستعمار وخطة اليسار	روز اليوسف	٢٧ / ١٠ / ١٩٥٨
مرحبا أيتها الأحزان	روز اليوسف	٢٧ / ١٠ / ١٩٥٨
صعيدى من باريس «رفاعة الطهطاوى»	صباح الخير	٢٠ / ١١ / ١٩٥٨
الجاسوسة التى صنعت ملكا	روز اليوسف	٢٤ / ١١ / ١٩٥٨
ميلاد الإنسان الثمرة	صباح الخير	٢٧ / ١١ / ١٩٥٨
الشعر الروسى ومايكوفسكى	الشهر	١٢ / ١٩٥٨ ، ٢ / ١٩٥٩
أرفعوا أيديكم عن توفيق الحكيم	صباح الخير	٤ / ١٢ / ١٩٥٨
كيف نعيش فى عصر الذرة	صباح الخير	٢٥ / ١٢ / ١٩٥٨
المعنى التاريخى للثورة العربية	صباح الخير	١ / ١ / ١٩٥٩
كلام للداخل وكلام للخارج	صباح الخير	١٥ / ١ / ١٩٥٩
هؤلاء النقاد المخادعون	صباح الخير	٢٩ / ١ / ١٩٥٩
دون جوان فى كل مكان	صباح الخير	٥ / ٢ / ١٩٥٩
وصول أول رجلين إلى القمر	صباح الخير	١٢ / ٢ / ١٩٥٩
نجوم العصر ـ مارلين مونرو ـ جيمس دين ـ فرانسوار ساجان	صباح الخير	١٩ / ٢ / ١٩٥٩
الوحدة حياتنا	صباح الخير	١٩ / ٢ / ١٩٥٩
السائح وزوجته فى باريس	صباح الخير	٥ / ٣ / ١٩٥٩
هملت المسكين فى البرنامج الثانى	صباح الخير	١٢ / ٣ / ١٩٥٩
كنت فى بغداد عندما بدأ الانحراف	صباح الخير	٢ / ٤ / ١٩٥٩
حديث صريح على شاطئ دجلة	صباح الخير	٩ / ٤ / ١٩٥٩
أول مسرحية عربية واقعية ـ مهفهف باشا فى قهوة النعيم لفرح أنطون ٥ / ١ / ١٩١٧ (أعيد نشرها فى أصوات العصر ١٩٦١)	صباح الخير	١٦ / ٤ / ١٩٥٩
النثر كالمشى	الشعب	١٦ / ٤ / ١٩٥٩
مجاذيب باريس ومجاذيب القاهرة	صباح الخير	١٤ / ٥ / ١٩٥٩
قصة خاطئة	صباح الخير	٢١ / ٥ / ١٩٥٩
الجنس الثالث	صباح الخير	٢٨ / ٥ / ١٩٥٩
الشيوعيون لم يتخلوا عن المطالبة بالوزارة	صباح الخير	٤ / ٦ / ١٩٥٩
اعترفوا لى	صباح الخير	٤ / ٦ / ١٩٥٩
أين الأدب ؟ ـ كلا الجانبين خطأ ـ «رد على مقال لأنيس منصور هاجم فيه أنيس ترجمة محمد القصاص لمسرحية الأيدى القذرة»	صباح الخير	٤ / ٦ / ١٩٥٩
دور الملك الصغير ودور إسرائيل فى المؤامرة القادمة	صباح الخير	١١ / ٦ / ١٩٥٩

باب النجار مخلع	صباح الخير	١١ / ٦ / ١٩٥٩
لم يكن حبا عذريا ، توبة الفنان موت	صباح الخير	١٨ / ٦ / ١٩٥٩
فضيحة	صباح الخير	٢٥ / ٦ / ١٩٥٩
خطوة جديدة فى سياسة الأمر الواقع	روز اليوسف	٢٩ / ٦ / ١٩٥٩
دعوهم يهرشون رؤوسهم ، الميت لا يشرب ، أبو ناب أزرق	صباح الخير	٢ / ٧ / ١٩٥٩
البلاد العربية لا تقع فى أفريقيا أو آسيا ولكنها قارة مستقلة	صباح الخير	٩ / ٧ / ١٩٥٩
التفرغ مرة ثانية ، عيد للإنسان ، عيد ميلاد سعيد	صباح الخير	٩ / ٧ / ١٩٥٩
١٤ يوليو ١٩٥٨ ، ١٤ يوليو ١٩٥٩	روز اليوسف	١٣ / ٧ / ١٩٥٩
أمى ملكة جمال وأبى دميم «سومرست موم»	صباح الخير	١٦ / ٧ / ١٩٥٩
باب الأدب . حمار حوحو . محمود طاهر لاشين	صباح الخير	١٦ / ٧ / ١٩٥٩
هل تنجح هذه المحاولة ؟	روز اليوسف	٢٧ / ٧ / ١٩٥٩
٣ أسئلة من الشارع	صباح الخير	٣٠ / ٧ / ١٩٥٩
البطة السمينة والكلب النحيف . رد الاعتبار للوجودية . اطردوا الشعر	صباح الخير	٣٠ / ٧ / ١٩٥٩
بين الأحلام والواقع	صباح الخير	٣ / ٨ / ١٩٥٩
إنها ثورة العرب جميعا	صباح الخير	٣ / ٨ / ١٩٥٩
من ساكنة الهرم إلى ساكن سوق البقر	صباح الخير	٦ / ٨ / ١٩٥٩
مارد النساء فى باريس ، لا تقيموا فرحا لسلامه موسى	صباح الخير	١٣ / ٨ / ١٩٥٩
هل تؤمن بسارتر أم زانوك	روز اليوسف	١٧ / ٨ / ١٩٥٩
كيف تختار مكتبة بيتك	صباح الخير	٢٠ / ٨ / ١٩٥٩
الفصل الأخير من قصة قاسم والشيوعيين	روز اليوسف	٢٤ / ٨ / ١٩٥٩
لماذا يقولون هذا الحكم ؟ ، فرقة محلك سر	روز اليوسف	٢٤ / ٨ / ١٩٥٩
لماذا يريد اليهود مقابلة خروشوف ؟	صباح الخير	٢٧ / ٨ / ١٩٥٩
مسكين فرانز كافكا	صباح الخير	٢٧ / ٨ / ١٩٥٩
نهاية جيل وبداية جيل	روز اليوسف	٣١ / ٨ / ١٩٥٩
خريف امرأة أمريكية فى روما	صباح الخير	٣ / ٩ / ١٩٥٩
الأيدى الناعمة لم تدق بابك ما ذنبى أنا ؟	صباح الخير	٣ / ٩ / ١٩٥٩
الحب منذ ١٠٠٠ عام	روز اليوسف	٧ / ٩ / ١٩٥٩
قصة الرئيس فى السينما	روز اليوسف	٧ / ٩ / ١٩٥٩
صندوق توفيق الحكيم	صباح الخير	١٠ / ٩ / ١٩٥٩
قضية الجزائر فى أخطر مراحلها	روز اليوسف	١٤ / ٩ / ١٩٥٩
التعليم الجامعى بين العقل والعاطفة	روز اليوسف	١٤ / ٩ / ١٩٥٩
سينما توغراف عباس	صباح الخير	١٤ / ٩ / ١٩٥٩
لماذا يقولون هذا الكلام	صباح الخير	١٤ / ٩ / ١٩٥٩
يتفرغ لخدمة الله ورسوله	صباح الخير	١٧ / ٩ / ١٩٥٩
كيف يعيش سيد درويش	روز اليوسف	٢١ / ٩ / ١٩٥٩
جيل فتحى رضوان ويحيى حق	صباح الخير	٢٤ / ٩ / ١٩٥٩
أصدقاء الجزائر المزيفون	صباح الخير	١ / ١٠ / ١٩٥٩
النهاية السعيدة التعيسة	روز اليوسف	٥ / ١٠ / ١٩٥٩
شاعرة أوحت لزوجها بمذهب فى النقد ـ ينبوع الشباب	صباح الخير	٨ / ١٠ / ١٩٥٩
من الذى يستفيد لو نجح اغتيال قاسم	روز اليوسف	١٢ / ١٠ / ١٩٥٩
مسرحيات شوق .. أوبريتات .	روز اليوسف	١٩ / ١٠ / ١٩٥٩
كيف يصبح السينمائيون فنانين	روز اليوسف	٢١ / ١٠ / ١٩٥٩
الإرهابى القديم وليس الوزارة الجديدة	روز اليوسف	٩ / ١١ / ١٩٥٩
الملاك الأزرق الشيطان	روز اليوسف	٩ / ١١ / ١٩٥٩
الواجب الأيديولوجى للاتحاد القومى	روز اليوسف	١٦ / ١١ / ١٩٥٩
فضيحة بجلاجل	روز اليوسف	١٦ / ١١ / ١٩٥٩
موت الشرير أو حياته	روز اليوسف	٢٣ / ١١ / ١٩٥٩
من السماء إلى الأرض	روز اليوسف	٣٠ / ١١ / ١٩٥٩
١٣ قصة منعتنى الرقابة من إخراجها «القصص من تأليف نخبة ممتازة من الكتاب العالمين» .	روز اليوسف	٣٠ / ١١ / ١٩٥٩
الاعتراف بالعمل الفنى أولا	المساء	٧ / ١٢ / ١٩٥٩

هؤلاء البشر مزيفون	روز اليوسف	٧ / ١٢ / ١٩٥٩
الخروج من الأزمة	روز اليوسف	١٤ / ١٢ / ١٩٥٩
القصة العالمية المجهولة	روز اليوسف	١٤ / ١٢ / ١٩٥٩
فرقة محلك سر	روز اليوسف	٢١ / ١٢ / ١٩٥٩
أكثر من فيلم جديد	روز اليوسف	٢٨ / ١٢ / ١٩٥٩
هل تعود الأحزاب العراقية بعد غد	روز اليوسف	٤ / ١ / ١٩٦٠
أرشح هذا الرجل لجائزة الدولة «ساطع الحصرى»	روز اليوسف	١١ / ١ / ١٩٦٠
الفيلم العربى أحسن من الفيلم الأمريكى	روز اليوسف	١٨ / ١ / ١٩٦٠
النفاق حرام والابتزاز حلال	روز اليوسف	٢٥ / ١ / ١٩٦٠
السهم فى قلب الحقيقة	روز اليوسف	١ / ٢ / ١٩٦٠
برنارد شو فى القاهرة ، فن الوحدة	روز اليوسف	٨ / ٢ / ١٩٦٠
كل الكتاب يكتبون فى الجنس	روز اليوسف	١٥ / ٢ / ١٩٦٠
مواهب لهند غير الجنس	روز اليوسف	١٥ / ٢ / ١٩٦٠
فن الوحدة	روز اليوسف	٢٢ / ٢ / ١٩٦٠
نجحت الوحدة	صباح الخير	٢٥ / ٢ / ١٩٦٠
أحسن مرة تكلم فيها عبد الوهاب	روز اليوسف	٢٩ / ٢ / ١٩٦٠
الفيلم الهادئ	روز اليوسف	٢٩ / ٢ / ١٩٦٠
جريمة تحدث الآن ، الأردن تسلم اللاجئين وتبيعهم لاسرائيل	روز اليوسف	٧ / ٣ / ١٩٦٠
لقاء آسيا وأفريقيا	روز اليوسف	٧ / ٣ / ١٩٦٠
بن جوريون يلتقى بديجول وماكميلان بعد لقائه ايزنهارو	صباح الخير	١٠ / ٣ / ١٩٦٠
الذكاء السلاح الجديد فى معركة الجزائر	روز اليوسف	١٤ / ٣ / ١٩٦٠
مطلوب مسرح دائرى	روز اليوسف	١٤ / ٣ / ١٩٦٠
المسرح والمسجد	روز اليوسف	٢٨ / ٣ / ١٩٦٠
أفلام الترسو	روز اليوسف	٤ / ٤ / ١٩٦٠
التحرر من النظام	روز اليوسف	١١ / ٤ / ١٩٦٠
أغنية نجاة أغنية شعبية	روز اليوسف	١١ / ٤ / ١٩٦٠
صنف الحريم «مسرحية نعمان عاشور»	روز اليوسف	١٨ / ٤ / ١٩٦٠
مازال هناك وقت للحب	روز اليوسف	٢٥ / ٤ / ١٩٦٠
هذه معركتكم فادخلوها جميعا	روز اليوسف	٢٥ / ٤ / ١٩٦٠
حب وضرب وطرب	روز اليوسف	٢ / ٥ / ١٩٦٠
سر التراجع	روز اليوسف	٩ / ٥ / ١٩٦٠
يا خيبتنا	روز اليوسف	٩ / ٥ / ١٩٦٠
مدينة غارقة فى الظلام	روز اليوسف	١٦ / ٥ / ١٩٦٠
يا حبيبى	روز اليوسف	١٦ / ٥ / ١٩٦٠
بأى لهجة سيتكلم خرشوف ، رجلنا فى هافانا ،		
موت على خان	صباح الخير	١٩ / ٥ / ١٩٦٠
عبد الوهاب	روز اليوسف	٢٣ / ٥ / ١٩٦٠
بعد أسبوع ترفع راية جديدة فى افريقيا	روز اليوسف	٣٠ / ٥ / ١٩٦٠
الإثارة وحدها لا تكفى	روز اليوسف	٣٠ / ٥ / ١٩٦٠
خروشوف هو الذى يختار ، الانتخابات لماذا ، حتى أنت يا كيش ؟	صباح الخير	٢ / ٦ / ١٩٦٠
تركيا ليست فى أوروبا	روز اليوسف	٦ / ٦ / ١٩٦٠
تاريخان يلتقيان : «تاريخ اليونان مع تاريخ العرب»	روز اليوسف	١٣ / ٦ / ١٩٦٠
جبار الشاشة ووحش الشاشة	روز اليوسف	١٣ / ٦ / ١٩٦٠
أسبوع الكرامة	روز اليوسف	٢٠ / ٦ / ١٩٦٠
١ + ١ = ٢ والحياد الإيجابى ، هل تعود المكارثية	روز اليوسف	٢٦ / ٦ / ١٩٦٠
النقطة السوداء «كتاب للمؤلف الامريكى فردريك ماير»	روز اليوسف	٢٧ / ٦ / ١٩٦٠

ولكى أقف على كتفيه	روز اليوسف	٤ / ٧ / ١٩٦٠
دمشق تبحث عن مسرح	روز اليوسف	١٤ / ٧ / ١٩٦٠
وردة وكوليت ودمشق	صباح الخير	١٤ / ٧ / ١٩٦٠
قرأت العدد الماضى من الآداب ـ القصائد	الآداب	٨ / ١٩٦٠
هل يسرق الاستقلال ؟	روز اليوسف	١ / ٨ / ١٩٦٠
أدب أدعو له بالموت ـ «النقد الأدبى فى مصر»	روز اليوسف	١ / ٨ / ١٩٦٠
لماذا نقف وراء الكونغو	روز اليوسف	١٥ / ٨ / ١٩٦٠
الأفكار الصغيرة	روز اليوسف	١٢ / ٩ / ١٩٦٠
هجوم جديد على القومية العربية	روز اليوسف	٢٦ / ٩ / ١٩٦٠
ليلة فى بيت فيروز	روز اليوسف	٣ / ١٠ / ١٩٦٠
آخرهم	روز اليوسف	٢٤ / ١٠ / ١٩٦٠
الثورات فى حياة روز اليوسف	روز اليوسف	٣١ / ١٠ / ١٩٦٠
بطاقات شخصية للأدباء	روز اليوسف	٣١ / ١٠ / ١٩٦٠
الفارق بين الأديب الناشئ والأديب الفاشل والأديب السابق ـ (طه حسين ـ العقاد ـ أدباء سابقون)	روز اليوسف	٣١ / ١٠ / ١٩٦٠
الموسم السينمائى الجديد .	روز اليوسف	٧ / ١١ / ١٩٦٠
الواقفون على القمة «الواقفون على القمة يعتبرون أدب اليومين دول أدب فارغ»	روز اليوسف	٧ / ١١ / ١٩٦٠
ماذا تريد أن تكون	روز اليوسف	١٤ / ١١ / ١٩٦٠
الحيرة الثلاثية : ثلاثة مستويات فى الفن (١) الكلاسيكى العالمى (٢) الصينى القديم (٣) المستوى المعاصر	روز اليوسف	٢٨ / ١١ / ١٩٦٠
ضمير الوسط الفنى	روز اليوسف	٥ / ١٢ / ١٩٦٠
عيد الرجل المندهش ـ رفاعة الطهطاوى	روز اليوسف	١٩ / ١٢ / ١٩٦٠
ثمن كلمة «لا»	روز اليوسف	٢٦ / ١٢ / ١٩٦٠
إسرائيل ليست فى آسيا	روز اليوسف	٢ / ١ / ١٩٦١
لا قبرص ولا لبنان ، بل الواقع	روز اليوسف	٩ / ١ / ١٩٦١
أنظر خلفك فى غضب «أعيد نشرها فى «أصوات العصر» ١٩٦١	صباح الخير	١٢ / ١ / ١٩٦١
نهاية الأنبياء الصغار «أعيد نشرها فى أصوات العصر ١٩٦١»	روز اليوسف	١٦ / ١ / ١٩٦١
ثلاثة دروس من الشاعر إليوت	روز اليوسف	١٩٦١/١/١٦
غناء للشعب	روز اليوسف	١٩٦١/١/٢٣
أخشى	روز اليوسف	١٩٦١/١/٣٠
معنى عدم التدخل	روز اليوسف	١٩٦١/٢/٦
التعليل الوحيد هو.. الكسل	روز اليوسف	١٩٦١/٢/١٣
هواء الحضارة	روز اليوسف	١٩٦١/٢/٢٠
المقياس الجديد للوطنية	روز اليوسف	١٩٦١/٢/٢٧
فى سبيل الزعامة فقط ، أنصف نفسه	روز اليوسف	١٩٦١/٢/٢٧
أحزان المساء ـ ترجمة كمال الحناوى عن أشعار روبرت بروك	المجلة	١٩٦١/٣
ما هكذا النقد	أخبار اليوم	١٩٦١/٣/٢٥
الحفريات الأدبية (حول الشاعر عزيز أباظة)	روز اليوسف	١٩٦١/٤/٣
نقد الكتاب (روز اليوسف : سيدة صحفية)	روز اليوسف	١٩٦١/٤/٣
دفع ديون الثورة ولم يكسب منها شيئا	الحياة	١٩٦١/٤/٤
عبد الوهاب وإحسان وأنا فى قفص الاتهام	روز اليوسف	١٩٦١/٤/١٧
أدباؤنا بدون عيون ولا آذان	روز اليوسف	١٩٦١/٤/١٧
طه حسين (أعيد نشرها فى «ماذا يبقى منهم للتاريخ ١٩٦١»)	روز اليوسف	١٩٦١/٤/٢٤
طه حسين القصاص	روز اليوسف	١٩٦١/٥/١
طه حسين القصاص	روز اليوسف	١٩٦١/٥/٨
طه حسين والتربية	روز اليوسف	١٩٦١/٥/١٥
لماذا كان طه حسين عظيما	روز اليوسف	١٩٦١/٥/٢٢
حول الشعر.. الشعر.. والفكر..	الكاتب	١٩٦١/٥

توحد .. الشاعر	الكاتب	١٩٦١/٦
العقاد والملك ديوس (١)	روز اليوسف	١٩٦١/٥/٢٩
محامى العباقرة (العقاد)	روز اليوسف	١٩٦١/٦/٥
هل هو شاعر (العقاد)	روز اليوسف	١٩٦١/٦/١١
الملحمة النثرية (العقاد)	روز اليوسف	١٩٦١/٦/٢١
نعم هو شاعر ولكن (العقاد)	روز اليوسف	١٩٦١/٧/٣
ولكنه لا يستطيع (العقاد)	روز اليوسف	١٩٦١/٧/١٠
العقاد والمستقبل	روز اليوسف	١٩٦١/٧/١٧
(أعيد نشرهم فى «ماذا يبقى منهم للتاريخ ١٩٦١»)		
موزون والله العظيم	أخبار اليوم	١٩٦١/٦/١٧
أخلاقك فى المجتمع الجديد	روز اليوسف	١٩٦١/٦/١٩
الهدف البعيد والهدف القريب	روز اليوسف	١٩٦١/٧/١٠
حرفة الرجولة	روز اليوسف	١٩٦١/٧/١٧
توفيق الحكيم	روز اليوسف	١٩٦١/٧/٢٤
الملحن بالقبقاب (توفيق الحكيم)	روز اليوسف	١٩٦١/٧/٣١
القفز فوق الزمن (الحكيم)	روز اليوسف	١٩٦١/٨/٧
تعلم كيف تجلس	روز اليوسف	١٩٦١/٨/١٤
من ماجدولين إلى سنية	روز اليوسف	١٩٦١/٨/٢١
أين مكانه (توفيق الحكيم)	روز اليوسف	١٩٦١/٨/٢٨
خير الأمور الوسط والتعادلية «الحكيم»	روز اليوسف	١٩٦١/٩/٤
(أعيد نشرها فى «ماذا يبقى منهم للتاريخ ١٩٦١»)		
لماذا لا تشرب الحساء	روز اليوسف	١٩٦١/٨/٢٨
أزمة احترام	روز اليوسف	١٩٦١/٩/٤
اشتراكية التعليم	روز اليوسف	١٩٦١/٩/١١
الابتسامة المريرة ـ «إبراهيم عبد القادر المازنى»	روز اليوسف	١٩٦١/٩/١١
العاجز عن الحب «المازنى»	روز اليوسف	١٩٦١/٩/١٨
مات الفتى المازنى	روز اليوسف	١٩٦١/١٠/٢
القلب الدافئ «المازنى»	روز اليوسف	١٩٦١/١٠/٩
(أعيد نشرها فى «ماذا يبقى منهم للتاريخ ١٩٦١»)		
اشتراكية التعليم	روز اليوسف	١٩٦١/٩/١١
وزارة العصر الحديث	روز اليوسف	١٩٦١/٩/١٨
الأسبوع الصعب	روز اليوسف	١٩٦١/٩/٢٥
صلاح عبد الصبور يكتب من بيروت	روز اليوسف	١٩٦١/١٠/٩
كل ما يهمنا الآن هو أنت	روز اليوسف	١٩٦١/١٠/٩
كيف نلمس الاشتراكية باليد	روز اليوسف	١٩٦١/١٠/١٦
أنت يدك فى الماء لكن أنا يدى فى النار	صباح الخير	١٩٦١/١٠/١٩
ملاحظات عابرة	روز اليوسف	١٩٦١/١٠/٢٣
خذوها جد	روز اليوسف	١٩٦١/١٠/٢٣
والمثقفون أيضا	روز اليوسف	١٩٦١/١٠/٢٣
مصير الاشتراكية فى يدهم	روز اليوسف	١٩٦١/١٠/٣٠
حتى ترى بأعين مفتوحة	روز اليوسف	١٩٦١/١٠/٣٠
تولستوى واستنارة الذهن	الكاتب	١٩٦١/١١
أكتب لأحبكم	روز اليوسف	١٩٦١/١١/٦
٣٦ عاما من الصراع ضد الرجعية	روز اليوسف	١٩٦١/١١/٦
الكلمة والقانون	روز اليوسف	١٩٦١/١١/١٣
أومن بالخير فى شعبنا . موسيقى اللحن والدم	روز اليوسف	١٩٦١/١١/٢٠
تعلم الاشتراكية	روز اليوسف	من ١٩٦١/١١/٢٠ الى ١٩٦٢/٢/١٢ أسبوعياً

سيناريو فيلم هز العالم . إذا كانت هناك خطيئة فهى الحرب .	روز اليوسف	١٩٦١/١١/٢٠
القتل للتسلية	روز اليوسف	١٩٦١/١١/٢٧
المسافر إلى الله ، شعراء كتاب المحفوظات	روز اليوسف	١٩٦١/١٢/٤
(أعيد نشرها فى «رحلة على الورق بيروت ١٩٧١»)		
أزمة تطلب الحل ، أسبوع السعادة للفن التعيس ، قصاصين السينما	روز اليوسف	١٩٦١/١٢/١٨
موسيقى اللحم والدم	روز اليوسف	١٩٦١/١٢/١٨
مجلس الثورة الجديد ، فن بدون جمهور	روز اليوسف	١٩٦١/١٢/٢٥
عودة الأسد العجوز ـ جمال عبد الناصر لوى ذيل الأسد البريطانى فى عام ١٩٥٦		
وقد عاد يزأر من جديد	روز اليوسف	١٩٦٢/١/١
أربعة كتب جديدة	روز اليوسف	١٩٦٢/١/١
ملء الفراغ	روز اليوسف	١٩٦٢/١/٨
الشاعر الشيخ المرشح لجائزة الدولة «عزيز أباظة»	روز اليوسف	١٩٦٢/١/٨
نحو جبهة قومية	روز اليوسف	١٩٦٢/١/١٥
الشعار والحقيقة	روز اليوسف	١٩٦٢/١/٢٢
ماذا جرى فى حياتنا الأدبية	روز اليوسف	١٩٦٢/١/٢٢
(أعيد نشرها فى «الكاتب فى ١٩٦٢/٣»)		
الرجل الغامض	روز اليوسف	١٩٦٢/١/٢٩
ليته لم يعرف «جيوفانى بوكاتشيو»	روز اليوسف	١٩٦٢/١/٢٩
(أعيد نشرها فى «رحلة على الورق ـ بيروت ١٩٧١»)		
ابتسامة للفلاحين	روز اليوسف	١٩٦٢/٢/٥
محمد الإنسان ـ ١ ـ الحزن رفيق	روز اليوسف	١٩٦٢/٢/١٢
٢ ـ قلب رجل	روز اليوسف	١٩٦٢/٢/١٩
٣ ـ إليك أشكو	روز اليوسف	١٩٦٢/٢/٢٦
كاتب الأرض والدماء .	الأهرام	١٩٦٢/٣/٢٣
«كاتب جزائرى اسمه مولود فرعون»		
البحث عن القرن العشرين	الأهرام	١٩٦٢/٤/٦
أفريقيا بين حضارتين	الأهرام الاقتصادى	١٩٦٢/٥
إبراهيم المازنى شاعرا	الكاتب	١٩٦٢/٩
الفن والقانون والتنظيم السياسى	الأهرام	١٩٦٢/١٢/١٩
شاعر البحار الهادئة «أحمد رامى»	الأهرام	١٩٦٢/١٢/٢٧
الجمود هو عدو الإبداع الأول	الأهرام	١٩٦٢/١٢/٢٩
الثقافة العربية المعاصرة فى ظل البناء السياسى الجديد	الأهرام	١٩٦٣/١/٢٢
الخطأ الأكبر	الكاتب	١٩٦٣/٢/١
الأدب فى سبيل الحياة والحياة فى سبيل الإنسان	الأهرام	١٩٦٣ ٢/٣
الأفلاطونية المحدثة عند وليم بليك	المجلة	١٩٦٣/٣
نازك الملائكة والشعر الحر	الكاتب	١٩٦٣/٣
فى دنيا الله «مجموعة قصصية لنجيب محفوظ .	الكاتب	١٩٦٣/٤
(أعيد نشرها فى «المساء ١٩٦٣/٤/١٠ وفى الجمهورية ١٩٦٣/٤/١٢»)		
دفاع عن الثقافة	الجمهورية	١٩٦٣/٤/١٨
لماذا لا تتدخل الدولة فى صناعة النشر؟	الأهرام	١٩٦٣/٤/٢٠
هلم يمكن تلحين الشعر الجديد	الأهرام	١٩٦٣ ٤/٢٣
مختارات فى فهم الشعر ونقده بقلم ت . س . إليوت	المجلة	١٩٦٣/٥
فترة التوافق	أخبار اليوم	١٩٦٣/٥/١١
الإعداد لمرحلة جديدة مؤقتة فى التطور المسرحى	آخر ساعة	١٩٦٣/٥/١٥
الخواجة هو بطل الموسم		
«النظارة السوداء وعائلة زيزى»	آخر ساعة	١٩٦٣/٥/٢٢
مؤتمر الأدباء ـ لماذا لا يعقد فى الجزائر؟	آخر ساعة	١٩٦٣/٥/٢٩
نحو ثقافة عربية اشتراكية	الكاتب	١٩٦٣/٦
الإخصاب والعقم ـ موضوع جديد عند نجيب محفوظ	أخبار اليوم	١٩٦٣/٦/٨

السمان والخريف لنجيب محفوظ	أخبار اليوم	١٩٦٣/٦/٨
التغييرات فى الأدب والفن فى روسيا	آخر ساعة	١٩٦٣/٦/١٩
كان ثوريا فى الأدب أيضا ـ «ناظم حكمت»	آخر ساعة	١٩٦٣/٦/١٩
الشاعر الزوبعة ورفقاؤه (ايفتشنكو)	آخر ساعة	١٩٦٣/٦/٢٦
التغيرات فى الأدب والفن فى روسيا	آخر ساعة	١٩٦٣/٧/٣
خواطر فى الفن	آخر ساعة	١٩٦٣/٧/٣
كازانزاكس «أو ليس ملحمة جديدة»	روز اليوسف	١٩٦٣/٨/٥
التطبيق الاشتراكى والمؤسسات العامة		
القيادة الجماعية وقانون المؤسسات الجديدة فى المجتمع الإشتراكى	الأهرام	١٩٦٣/٨/٧
حول مشكلة المسرح المصرى ـ الميلاد الكاذب	روز اليوسف	١٩٦٣/١١/١٨
إلى التى لا أعرف من تكون	روز اليوسف	١٩٦٣/١١/٢٥
ماهو الأدب الشعرى ؟ أسطورة اليهودى الثائر	روز اليوسف	١٩٦٣/١٢/٢
الكرادلة والمسرح	روز اليوسف	١٩٦٣/١٢/٩
المؤلف هو المسرح	روز اليوسف	١٩٦٣/١٢/١٦
(أعيد نشرها فى «حتى نقهر الموت»)		
الشعر بين القداسة والجمود	الكاتب	١٩٦٣/١٢
وجهة نظر فى التراث ـ عبء أم قوة دافعة	الأهرام	١٩٦٣/١٢/٢٠
أخلاق	الأهرام	١٩٦٤/١/١٣
ابن الرومى	الأهرام	١٩٦٤/١/١٦
الآباء والأبناء فى مسرح ميللر	الأهرام	١٩٦٤/١/١٧
الترجمة والحياء الشرقى	الأهرام	١٩٦٤/١/٣١
ملاعيب حلاق بغداد	الأهرام	١٩٦٤/٢/٧
(أعيد نشرها فى «حتى نقهر الموت»)		
مختارات لصلاح عبد الصبور : من الشعر القديم	الشعر	١٩٦٤/٣
متحف الشعر العربى	الأهرام	١٩٦٤/٣/١٣
إنا لله وإنا إليه راجعون «تأبين العقاد»	الأهرام (ملحق)	١٩٦٤/٣/٢٠
من تراثنا القديم فى الشعر : شاعر فارس	الشعر	١٩٦٤/٤
عالم طبيعة ولكنه برئ	الأهرام	١٩٦٤/٤/٢
بلاء أيوب	الأهرام	١٩٦٤/٤/١٧
أعادة ترتيب البشر	الأهرام	١ / ٥ / ١٩٦٤
(أعيد نشرها فى «حتى نقهر الموت»)		
أين الشاعر من حياتنا الجديدة	المصور	١٩٦٤/٦/٥
الشعر الأسود	الأهرام	١٩٦٤/٦/٢٦
رفقا بالفن	الأهرام	١٩٦٤/٧/٣
(أعيد نشرها «فى رحلة على الورق» القاهرة ١٩٧١)	الأهرام	١٩٦٤/٧/٣
كافكا يحصل على جواز مرور	الأهرام	١٩٦٤/٧/١٧
(أعيد نشرها فى «رحلة على الورق» القاهر ١٩٧١)		
لوركا شاعر الأندلس	الأهرام	١٩٦٤/٧/٢٤
دفاع عن النظم	الأهرام	١٩٦٤/٧/٣١
صرخة ليست فى واد	الأهرام	١٩٦٤/٨/٢١
العقاد إنسانا	الأهرام	١٩٦٤/٨/٢٨
الشر المضحك	الأهرام	١٩٦٤/٩/٢٥
رحلة فى الزمن	الأهرام	١٩٦٤/١٠/٢
نحو المؤتمر القادم للأدباء العرب	الأهرام	١٩٦٤/١٠/٩
ولقد ولدت بباب إسماعيلا	الأهرام	١٩٦٤/١٠/٢٣
كان مخلصا حين رفض الجائزة	الأهرام	١٩٦٤/١٠/٣٠
رعاية كل الإتجاهات فى إنتاج الكتاب	الأهرام الاقتصادى	١٩٦٤/١١/١٥

شئ من الهزار وشئ من الجد	الأهرام	١٩٦٤/١١/٢٠
بين الشعراء ولجنة الشعر	الأهرام	١٩٦٤/١١/٢٧
عاصفة حول الشعر الجديد	الأهرام	١٩٦٤/١١/٢٧
عاصفة حول الشعر الجديد	الجمهورية	١٩٦٤/١٢/١٠
القدر وراء الأفق	الأهرام	١٩٦٤/١٢/١٨
ثلاثة قرون من الضحك	الأهرام	١٩٦٤/١٢/٢٥
مصادرة الأعمال الكلاسيكية تؤخذ دليلا على تأخرنا	المساء الأدبى (ملحق)	١٩٦٤/١٢/٣٠
الظاهر والباطن من يحيى حقى إلى مصطفى محمود	الأهرام	١٩٦٥/١/٨
سكت الصوت الصارخ فى البرية (حول الشاعر ت . س . إليوت)	الأهرام	١٩٦٥/١/٢٢
بين القديم والجديد	الثقافة	١٩٦٥/١/٢٦
من هو المثقف ومن هو المثقف الثورى	الأهرام	١٩٦٥/٢/١
ثم جف المطر	الأهرام	١٩٦٥/٢/ ٥
نقد قصة العنكبوت	الأهرام	١٩٦٥/٢/٨
دانتى بلغة الضاد	الأهرام	١٩٦٥/٢/١٩
الملك يموت فى الحديقة الفرعونية	الأهرام	١٩٦٥/٤/٩
حياة جديدة لفنون الشعب	الأهرام	١٩٦٥/٤/٢٣
وهو شاعر ـ أيضا ـ محمد مندور	الأهرام	١٩٦٥/٥/٢٨
المغامرة الثانية للبحار التائه	الأهرام	١٩٦٥/٦/٤
مقدمة لدراسة شعرنا القديم (١) ما جدوى الشعر	الأهرام	١٩٦٥/٦/١١
(٢) بين المهادنة والتمرد	الأهرام	١٩٦٥/٦/١٨
(٣) الشاعر يتفلسف	الأهرام	١٩٦٥/٦/٢٥
حوار مع الكون	الأهرام	١٩٦٥/٧/٢
حوار مع الكائنات	الأهرام	١٩٦٥/٧/٣٠
الحب بين مجتمعين	الأهرام	١٩٦٥/٨/١٣
ألوان من العشاق	الأهرام	١٩٦٥/٨/٢٠
من معطف بوشكين	الأهرام	١٩٦٥/٩/٣
صانع وجدان أمته	الأهرام	١٩٦٥/٩/١٧
«نهاية الشاعر» ـ كتاب فى الشعر الروسى تأليف بوشكين	الأهرام	١٩٦٥/٩/٢٤
قرأت العدد الماضى من الآداب ـ الأبحاث ـ حول مقالين عن الدكتور محمد مندور (أعيد نشرها فى «رحلة على الورق» القاهرة ١٩٧١)	الآداب	١٩٦٥/١١
متى نتحرر من عقدة الضعف	الاهرام	١٩٦٥/١١/٥
«وابور الطحين» الذى طحن المسرح	الأهرام	١٩٦٥/١١/٢٦
ساعة ونصف من الفن الرفيع	الأهرام	١٩٦٥/١٢/٣
سليمان الحلبى بين الرغبة والعقل	الأهرام	١٩٦٥/١٢/١٧
حصاد العام	الأهرام	١٩٦٥/١٢/٣١
رحلة الأسبوع : إلى النمسا	الإذاعة	١٩٦٦/١/٢٩
حول الفتى مهران	الأهرام	١٩٦٦/٢/٤
ملاعيب حلاق بغداد	الأهرام	١٩٦٦/٢/٧
حول المسرح الشعرى	الأهرام	١٩٦٦/٢/١١
ما الدراما	الأهرام	١٩٦٦/٢/١٨
تجربتى الشعرية	الآداب	١٩٦٦/٣
دور الشعر فى المسرح	الأهرام	١٩٦٦/٣/١١
وداعا أمين الخولى	الأهرام	١٩٦٦/٣/١٨
كتاب جديد عن المازنى : «رمز الطفل» : دراسة فى أدب المازنى ، لمصطفى ناصف	الأهرام	١٩٦٦/٣/٢٥
بمناسبة الاحتفال بيوم المسرح العالمى هل من حقنا الاحتفال ؟	الأهرام	١٩٦٦/٤/١
الشاعر الذى احترق حبا : إبراهيم ناجى	الأهرام	١٩٦٦/٤/١٥
الفن والحياة	الأهرام	١٩٦٦/٤/٢٨
ويولد الجديد من القديم	الأهرام	١٩٦٦/٥/١٣

قبل أن تصدر مجلات جديدة ، هل نفهم ما المطلوب	الأهرام	١٩٦٦/٦/١٧
قرأت العدد الماضى من الآداب نقد قصائد :		
الجوع والقمر		
حتى يطلع القمر		
على أسوار بابل		
الراقصة والدراويش	الآداب	١٩٦٦/٧
أين الوجه المضئ فى الثقافة الأمريكية	الأهرام	١٩٦٦/٩/١٦
المعتزلة والمتمردون	الأهرام	١٩٦٦/٩/٢٣
الرواية الأمريكية الحديثة	الأهرام	١٩٦٦/٩/٣٠
الشيخ الشجاع «على عبد الرازق»	الأهرام	١٩٦٦/١٠/٢١
هل المسرح أدب	الأهرام	١٩٦٦/١١/٢٥
لمن يوجه الشعر	الأهرام	١٩٦٦/١٢/٩
برخت الجديد	الأهرام	١٩٦٧/١/١٣
مناقشة الأبحاث التى وردت بالعدد الأول من مجلة الآداب ـ يناير ١٩٦٧	الآداب	١٩٦٧/٢
من المعلمة اللسبوسية إلى أبو نواس الاسكندرانى	الأهرام	١٩٦٧/٢/٢٤
(شاعرة يونانية اسمها سافو عاشت على جزيرة لسبوس)		
سارتر والشعر	الجمهورية	١٩٦٧/٣/١٤
شاعر كبير حقا : يفتوشنكو	الأهرام	١٩٦٧/٤/١٤
فى أزمة النقد	الأهرام	١٩٦٧/٥/٥
ماذا يقولون عن شعرنا العربى الحديث	الأهرام	١٩٦٧/٥/١٢
ملك هارلم ـ «قراءة لقصيدة سريالية»	الأهرام	١٩٦٧/٥/١٩
أحد الذين جددوا الحياة : محمد فريد أبو حديد	الأهرام	١٩٦٧/٥/٢٦
حول مجلة أدباء آسيا وأفريقيا	الجمهورية	١٩٦٧/٧/١٧
مقال فى الإنسان ، والشعر والتجربة ، أحسن كتب قرأتها عام ١٩٦٧	المصور	١٩٦٨/١/٥
المنابع الشرقية عند توفيق الحكيم	الهلال	١٩٦٨/٢
الطمأنينة والصدق والإنسان	المصور	١٩٦٨/٢/٢
لا تقولى لصديقتك إنه يحبى حبا أفلاطونيا	المصور	١٩٦٨/٢/٥
(أعيد نشرها فى «رحلة على الورق» القاهرة ١٩٧١)		
من رجل وامرأة إلى رجل وامرأتين	المصور	١٩٦٨/٢/١٦
(أعيد نشرها فى «رحلة على الورق» القاهرة ١٩٧١)		
الإنسان الإنسان : مسرحية لبرتولد برخت	المصور	١٩٦٨/٢/٢٣
من البدء حتى الأزمة	المصور	١٩٦٨/٣/١
(أعيد نشرها فى «رحلة على الورق» القاهرة ١٩٧١)		
أدب ولكن ليس له مستقبل	المصور	١٩٦٨/٣/٨
مؤتمر الأدباء وشرف المهنة	روز اليوسف	١٩٦٨/٣/١٥
الفن الجديد وقطة بودلير	المصور	١٩٦٨/٣/٢١
(أعيد نشرها فى «رحلة على الورق» القاهرة ١٩٧١)		
حول مؤتمر الأدباء العرب	المجلة	١٩٦٨/٤
الفن المنفى : سياحة أدبية فى معرض تشكيلى	المصور	١٩٦٨/٤/٤
عصر فى رجل (جمال الدين الأفغانى)	المصور	١٩٦٨/٤/١١
انهيار معبد فرويد	المصور	١٩٦٨/٤/٢٦
المسرح والمرايا	المجلة	١٩٦٨/٥
(أعيد نشرها فى «رحلة على الورق» ـ القاهرة ١٩٧١)		
الرقابة على المصنفات الفنية	روز اليوسف	١٩٦٨/٥/٦
مأساة اللغة القومية	المصور	١٩٦٨/٥/٣
نحو ثقافة عصرية جديدة	المصور	١٩٦٨/٥/١٠
القديس المقاتل	المصور	١٩٦٨/٥/٢٠
١٠ آراء فى الدولة العصرية	الفكر المعاصر	١٩٦٨/٧

«لابد من صيغة ثالثة للحرية توفق بين الفرد والمجتمع ، وبين الجانبين الاقتصادى والاجتماعى .

كليوباترا بين شكسبير وشوقى	الهلال	١٩٦٨/١١
قرأت العدد الماضى من الآداب ـ القصائد	الآداب	١٩٦٨/١٢
مسرح شوقى الشعرى	المجلة	١٩٦٨/١٢
رحلة الشاعر	الهلال	١٩٦٩/٢
أرابال : مسرح العنف والجنس : وافد جديد إلى جماعة ممزق المسرح التقليدى		
اسبانى اسمه أرابال	المسرح	١٩٦٩/٣
الحديقة الموحشة «مختارات من كتاب طه حسين ذكرى أبى العلاء»	المجلة	١٩٦٩/٣
خواطر حول لغة المسرح ، حول أصالة المسرح	المسرح	١٩٦٩/٥
الريحانى : ماله وما عليه	المسرح	١٩٦٩/٥
لنا الصدر دون العالمين أو القبر	الأخبار	١٩٦٩/٦/٢٧
كلمة لابد منها	المسرح	١٩٦٩/١٠
على محمود طه	الآداب	١٩٦٩/١٢
خواطر مسرحية : باكثير رائد الشعر والمسرح	المصور	١٩٧٠/٢
حول أدب الشبان : فتح باب النقاش أو المعركة	الأخبار (ملحق)	١٩٧٠/٦/٢١
الفرق بين التقليد وتجديد المقلدين	الأخبار (ملحق)	١٩٧٠/٦/٢٨
قدر الإنسان	الأخبار (ملحق)	١٩٧٠/٧/٥
أصوات ومشروع صوت	الأخبار (ملحق)	١٩٧٠/٧/١٩
قراءة جديدة لشعر إليوت	المجلة	١٩٧١/٢
لقاء مع شاعر إيرانى	المجلة	١٩٧١/٦
لنتحدث عن وحيد	الآداب	١٩٧١/١٢
المسرح العربى بين الكلمة والحركة	روز اليوسف	١٩٧٢/٣/٢٧
شاعر الصبر الجميل ، بدر شاكر السياب	الهلال	١٩٧٢/٤/١
النساء حين يتحطمن	صباح الخير	١٩٧٢/٥/٤
(حول رواية المرأة الأولى «لسيمون دى بوفوار»)		
النساء حين يتحطمن .. المرأة الثانية	صباح الخير	١٩٧٢/٥/١١
النساء حين يتحطمن .. المرأة الثالثة	صباح الخير	١٩٧٢/٥/١٨
معجزتان	الأهرام	١٩٧٣/١١/٢
(المعجزة الأولى انطلاق المقاتل المصرى إلى النصر والثانية الدكتور طه حسين)		
المجلات الأدبية والإبداع الأدبى	الآداب	١٩٧٤/٢
أنقذوا اللغة العربية من كراهية التلاميذ	روز اليوسف	١٩٧٤/٨/٥
لا تمسح بأجدادهم الأرض	روز اليوسف	١٩٧٤/٨/١٩
أنقذوا المستقبل من الماضى	روز اليوسف	١٩٧٤/٩/٢
مرثية للذين راهنوا على الجواد الخاسر	روز اليوسف	١٩٧٤/٩/٢٣
أصوات شعرية جديدة	الكاتب	١٩٧٤/١١
كلمة المحرر	الكاتب	١٩٧٤/١٢
سؤال ملح	الكاتب	١٩٧٥/٣
الجزائر	الكاتب	١٩٧٥/٦
تنازع شرف العقل	الكاتب	١٩٧٥/١٢
معنى الحداثة والمعاصرة فى الآداب	الدوحة	١٩٧٦/١
الحداثة العربية فى العقل والوجدان	الدوحة	١٩٧٦/٣
شاعر وثلاث نساء	الدوحة	١٩٧٩/١
العاشقة الأبدية	الدوحة	١٩٧٩/٢
عندما أحرق الأديب كتبه (عن أبى حيان التوحيدى)	الدوحة	١٩٧٩/٣
ثلاث كلمات عربية	الدوحة	١٩٧٩/٤
شاعر الشمال عاشق محيى الدين وفاطمة	الدوحة	١٩٧٩/٥
(حول الشاعر السويدى جونار أكيلوف)		
المرأة التى كرهت شكسبير	الدوحة	١٩٧٩/٦
(حول دليابيكون الناقدة الأمريكية)		
كتابة على وجه التاريخ	الدوحة	١٩٧٩/٧
امرأتان فى عيد الفن (غادة الكاميليا ومدام بوفارى)	الدوحة	١٩٧٩/٩

أزمة الثقافة فى مصر.. سببها مسلسلات الإذاعة والتليفزيون .	أخبار اليوم	١٩٧٩/١١/١٠
هل الكتاب المصرى فى أزمة : أزمة فى القراءة	الأهرام	١٩٧٩/١٢/١٧
حياتنا الثقافية بين عام مضى وعام يجئ	الأهرام	١٩٧٩/١٢/٢٧
مشارف الخمسين : العجوز والجريدة	الدوحة	١٩٨٠/٤
كتابة على وجه الريح : الذكى والعادى والغبى	صباح الخير	١٩٨٠/٤/٣
كتابة على وجه الريح : من القاهرة إلى إيطاليا والعودة	صباح الخير	١٩٨٠/٤/١٧
مشارف الخمسين : فى زمننا الشعرى الأول	الدوحة	١٩٨٠/٥
مشارف الخمسين : من الزقازيق إلى أوربا على جناح الوهم	الدوحة	١٩٨٠/٦
رد مفتوح إلى الدكتور لويس عوض / موسوعة كاملة عن تاريخ مصر (حول مقال لويس عوض المنشور فى الأهرام فى ١٩٨٠/٧/١)	الأهرام	١٩٨٠/٧/٨
الإسكندرية تناقش مشاكلها الثقافية	الأهرام	١٩٨٠/٧/١٥
الأدباء بين الظلم والإنصاف	الأهرام	١٩٨٠/٨/٣
الضرائب لا تفرق بين التأليف والاتجار	الأهرام	١٩٨٠/٨/٢١
مشارف الخمسين : فكأنها وكأنهم أحلام	الدوحة	١٩٨٠/٨
مشارف الخمسين : إبراهيم ناجى أرق العاشقين وأصدقهم	الدوحة	١٩٨٠/٩
موقفنا من التراث: ندوة	فصول	١٩٨٠/١٠
أكاديمية الفنون أدركتها الشيخوخة وهى وليدة	الأهرام	١٩٨٠/١٠/٣٠
مشارف الخمسين : كتابان تعلمت منهما	الدوحة	١٩٨٠/١١
عندما أحرق الأديب كتبه	الهلال	١٩٨٠/١١
مشارف الخمسين : جماعة الضحك القديم	الدوحة	١٩٨٠/١٢
مشارف الخمسين : الأربعة الكبار	الدوحة	١٩٨١/٣
مشارف الخمسين : على الشاطئ الغربى لأول مرة	الدوحة	١٩٨١/٥
هذه المجلة لماذا ؟	المسرح	١٩٨١/٦

ك : تحقيقات صحفية وندوات ورد على أسئلة :

التحرير		
رأيى فى الشعر الحديث		
الآداب تستفتى «مستقبل الشعر العربى الحديث»	الآداب	١٩٥٥/١
صافيناز كاظم		
معركة فى مهرجان شوقى	الجيل	١٩٥٨/١/٢٧
استفتاء النقد عن أحسن ١٠ أعمال أدبية فى عام ١٩٥٨ . كتاب ١٩٥٨ «رحلة إلى الغد» لتوفيق الحكيم	الإذاعة	١٩٥٩/١/١٠
فاروق شوشة		
مع الأدباء : صلاح عبد الصبور	الآداب	١٩٦٠/١٠
أنيس منصور		
هل انقطعت عن الشعر؟		
هل تعتبر نفسك من المدرسة الحديثة فى الشعر؟		
ما هى فلسفتك فى الحياة ؟	الأخبار	١٩٦٠/١٠/٢١
فاروق شوشه		
ندوة الآداب : قضية الشعر الجديد	الآداب	١٩٦٢/١
سعاد زهير		
ندوة روز اليوسف : الموضوع أدب المرأة	روز اليوسف	١٩٦٢/٢/١٩
سمية عنان		
آخر ساعة تقوم بأكبر استفتاء أدبى عن الموسم الأخير والشيوخ يهربون من الأسئلة		
من هو أديب ١٩٦٢ : نجيب محفوظ		
كتاب ١٩٦٢ : يا طالع الشجرة		
مسرحية ١٩٦٢ : يا طالع الشجرة	آخر ساعة	١٩٦٣/١/٢

الأدب والنقطة الملتهبة ـ معركة ٥٦ كانت نقطة التحول فى تاريخ الأدب	الإذاعة	١٩٦٣/١٢/٢١/١
عبد الله إمام		
الطبقة الجديدة تتبادل المصالح وتمنع النقد	روز اليوسف	١٩٦٤/٤/١٣
مديحة كامل		
تفوق على سيد درويش وكل من سبقه وعاصره	الكواكب	١٩٦٤/٤/١٤
(حديث صحفى حول عبد الوهاب)		
إبراهيم الصيرفى		
أزمة الشعر العربى المعاصر «ندوة الآداب»	الآداب	١٩٦٤/٥
فى حياتى دموع كثيرة وغزيرة	الإذاعة	١٩٦٤/٩/٢٦
أحمد سعيد محمدية		
حديث عن النفس والشعر	الصياد	١٩٦٤/١٢/٣
صبرى حافظ وضع الفنون الأدبية الراهن فى مصر	المجلة	١٩٦٥/٧
سيد فرغلى		
ثمانية أدباء يردون على عزيز أباظة «رد على الكلمة التى ألقاها عزيز أباظة باسم		
الفائزين بجوائز الدولة وأوسمتها فى عيد العلم»	الكواكب	١٩٦٦/١/٤
فهمى الرماوى		
الشاعر صلاح عبد الصبور يفتح صدره «للدفاع»	الدفاع الأردنية	١٩٦٦/١/٢٠
إبراهيم الصيرفى		
ندوة الآداب : المغامرة الفنية فى شعرنا الحديث	الآداب	١٩٦٦/٤
التحرير		
صلاح عبد الصبور والشعر الجديد	لسان الحال	١٩٦٦/٥/٢٩
حسن محسب		
المتصوف الذى نال جائزة الدولة (عبد الصبور)	الإذاعة	١٩٦٦/١٢/١٠
محمد المندى		
حول مشكلة الكتاب العربى	المساء	١٩٦٦ / ١٢ / ١٥
رؤوف توفيق		
تجربتى مع سنة ١٩٦٦ «كان حصولى على الجائزة التشجيعية فى الشعر ١٩٦٦ تكريما		
للشعر الشعبى وللمسرح فى شخصى»	روز اليوسف	١٩٦٧ / ١ / ٢
فوزى سليمان ومحمد المندى		
آمال للأدباء فى وزارة الثقافة «نظام التفرغ»	المساء	١٩٦٧ / ١ / ٩
التحرير		
ندوة عن مشكلات الكتاب العربى «تحدث فيها عن تجربته مع دور النشر»	الكتاب العربى	١٩٦٧/١/١٠
محمد المندى		
مشكلة الصحافة الأدبية	المساء	١٩٦٧/٢/٤
زينب محمد حسين		
الرد : لابد أن تطول مدة البرنامج وألا تتعدد فقراته	الإذاعة	١٩٦٧/١٢/١٦
عدلى فهيم		
حوار مع صلاح عبد الصبور	روز اليوسف	١٩٦٨/٢/١٩
سامح كريم		
مكتبة العقاد : صلاح عبد الصبور رأس الحملة لإنقاذ مكتبة العقاد ، ويدلى برأيه		
فى هذا الموضوع	الإذاعة	١٩٦٨/٣/٢٣
زينب محمد حسين		
س : هل أعجبك شريط تسجيل «تصنيف شريط تسجيل رشاد رشدى»		
ج : رشاد رشدى بين فنون المسرح والقط بلبل	الإذاعة	١٩٦٨/٤/٦
حركة التجديد فى الشعر العربى الحديث : اشترك فيها عبد الوهاب البياتى / بلند		
الحيدرى / خليل حاوى / يحى حقى / صلاح عبد الصبور	المجلة	١٩٦٨/١٢
مصطفى لبيب		
لقاء مع الفارس القديم	الشباب العربى	١٩٦٨/١٢/١٦

نبيل فرج		
حوار مع صلاح عبد الصبور	جريدة الثورة	١٩٦٩/١
حسن محسب		
ماذا بعد صلاح عبد الصبور؟ الشعر الجديد إلى أين؟	الإذاعة	١٩٦٩/١/٤ و ١٩٦٩/١/١١
نبيل فرج		
أصبح صوت الشاعر فى عصرنا شرعيا ومسئولا	الأنوار	١٩٦٩/٣/٣٠
أربع ساعات مع الشاعر صلاح عبد الصبور	الطليعة السوريه	١٩٦٩/٦/١٤
فتحى الابيارى		
الأميرة تنتظر صلاح عبد الصبور لأسباب فنية	الأخبار (ملحق)	١٩٦٩/٩/٢٨
ماذا قال صلاح وخليل خاوى فى النادى الثقافى العربى	الأحرار	١٩٦٩/١٢/١٢
إحسان عباس		
ندوة الآداب : قيم جديدة للشعر العربى الحديث	الآداب	١٩٧٠/٢
حديث لعلال الفاسى عن كتاب «حياتى فى الشعر»	مجلة الإخاء (طهران)	١٩٧٠/٣/١
محمود سالم		
مطلوب معارض واحد .. ومنفضة سجاير للسادة النقاد	الإذاعة	١٩٧٠/٤/٢٥
هانى مطاوع		
ثورة عبد الناصر والمسرح المصرى إلى أى مدى يختلف المسرح الشعرى الجديد عن سابقه وإلى أى مدى تحققت روح الثورة فيه؟	المسرح	١٩٧٠/١٢/٩١
السينما أفسدت الأذواق ولكن		١٩٧١/٥/١٦
ملك إسماعيل		
الحرية والعدل فى رأى شاعر		١٩٧١/٦/١٣
حديث عن الأميرة تنتظر	الطليعة السوريه	١٩٧٢/١١/٢٣
لقاء مع الشاعر صلاح عبد الصبور	الصحافة (الملحق الثقافى)	١٩٧٥/٦/١٣
مفيد فوزى		
من مقاعد المتفرجين		
(آراء صلاح عبد الصبور ورشاد رشدى والتجربة حول أكاديمية الفنون وأثرها)	صباح الخير	١٩٧٦/٢/١٩
مجدى العفيفى		
الشعر العربى مصاب بالحمى (لقاء صحفى)	الأخبار	١٩٧٨/١٢/٢٠
مفيد فوزى		
استفتاء ١٩٧٨ (حوار حول أهم الإنجازات الثقافية فى عام ١٩٧٨)	صباح الخير	١٩٧٨/١٢/٢٨
حسن شاه		
لقاء مع الشاعر الأديب صلاح عبد الصبور	الأخبار	١٩٧٩/٦/٢٠
بركسام رمضان		
الشعر الحديث ، هل أضاف جديدا ؟	أخبار اليوم	١٩٧٩/٦/٢٣
لقاء صحفى	ملحق جريدة الرأى العام الكويتية	١٩٧٩/٧/١٥
فتحى الإبيارى		
حوار قصير جدا مع صلاح عبد الصبور	أكتوبر	١٩٧٩/٧/٢٢
عبد العال الحمامصى		
المعاش .. القاعدة وليس الاستثناء (لقاء صحفى)	أكتوبر	١٩٧٩/٩/٢٣
أحمد سويلم		
سوق الكتاب : جنة الأبناء .. جهنم الآباء (لقاء صحفى)	أكتوبر	١٩٨٠/٢/١٠
سعيد رمضان		
لقاء مع صلاح عبد الصبور	الأيام	١٩٨٠/٣/١٩
حسن شاه		
صلاح عبد الصبور يعلن ..	الأخبار	١٩٨٠/٤/١٦

محمود العزب
لقاء أدبي مع صلاح عبد الصبور — القصة — ١٩٨٠/٦
عاطف فرج
مع صلاح عبد الصبور — الهلال — ١٩٨٠/٩
صفية الشامى
لا يدلى فيما اختارت لى الأقدار من مناصب ــ عبد الصبور يصرخ وهو على أبواب الخمسين (لقاء صحفى) — الثقافة (الشارقة) — ١٩٨٠/١٠/٩
صلاح عبد الصبور شنق زهران فأصبح شاعرا — المجلة (لندن) — ١٩٨٠/١٠/١١
مجدى العفيفى
حوار مع صلاح عبد الصبور — الأخبار — ١٩٨٠/١٠/٢٢
مصطفى عبد الغنى
مجلاتنا الثقافة إلى أين ؟ — الأهرام — ١٩٨٠/١١/٩
ألحان تحاور صلاح عبد الصبور — ألحان — ١٩٨١/٥/٣٠
حسان عطوان
آخر حوار مع صلاح عبد الصبور — الدوحة — ١٩٨١/١٠

ثانيا : أعمال عن صلاح عبد الصبور

أ ــ فصول فى كتب :

محمود أمين العالم
فى الثقافة المصرية «شعر صلاح عبد الصبور وخصائص الشعر الحديث» ص ١٣٢ ــ ١٤١ — القاهرة — ١٩٥٥
لويس عوض
دراسات فى أدبنا الحديث «شاعر ماكر يعرف أصول فنه» ص ١٨٧ ــ ١٩٥ — القاهرة — ١٩٦١
نازك الملائكة
قضايا الشعر المعاصر «قصيدة رحلة فى الليل من ديوان «الناس فى بلادى» ص ٨٧ ــ ٨٩ قصيدة السلام من ديوان «الناس فى بلادى» ص ١٠٦ ــ ١٦٢ — بيروت — ١٩٦٢
بدوى طبانه
التيارات المعاصرة فى النقد الأدبى «ظاهرة التجسيد فى الشعر الجديد.» قصيدة «لحن» لصلاح عبد الصبور ص ٣٠٤ ــ ٣٠٥ — القاهرة — ١٩٦٣

رشاد رشدى
مقالات فى الأدب والنقد «كتاب أحداث» ص ٣٤ ــ ٤١ — القاهرة — ١٩٦٣
أحمد كمال زكى
نقد : دراسة وتطبيق «النموذج الجديد .. الناس فى بلادى» ص ١٧٠ ــ ١٩٢ — القاهرة — ١٩٦٤
جليل كمال الدين
الشعر العربى الحديث وروح العصر «صلاح عبد الصبور» ص ٤٤٣ ــ ٤٦٨ — بيروت — ١٩٦٤
لويس عوض
دراسات فى النقد والأدب «الشعر : الطريق المسدود .. ديوان أقول لكم» ص ١٧٩ ــ ١٩٢ — القاهرة — ١٩٦٤
ماهر حسن فهمى
الأدب والحياة فى المجتمع المصرى المعاصر «اتجاهات الشعر ، الاتجاه الواقعى» ص ٧٤ ــ ٧٨ — القاهرة — ١٩٦٤
محمد غنيمى هلال
النقد الأدبى الحديث «صياغة الشعر .. قصيدة رمزية «طفل» للأستاذ صلاح عبد الصبور» ص ٤٥٥ ــ ٤٥٩ — القاهرة — ١٩٦٤
محمد النويهى

قضية الشعر الجديد	القاهرة	١٩٦٤
«عيوب الشكل القديم ـ ديوان أقول لكم» ص ٩٦ ـ ٩٨		
«اللغة الحية فى الشكل الجديد» ديوان الناس فى بلادى» ص ١٠٩ ـ ١١٦		
«الوحدة الحيوية فى الشكل الجديد ـ ديوان الناس فى بلادى» ص ١٢٨ ـ ١٣٠		
«أخطار فى الشكل الجديد ـ أبيات من شعر عبد الصبور» ص ١٣٢ ـ ١٣٣		
«اتحاد الشكل والمضمون ـ دفاع عن شعر عبد الصبور» ص ١٤١ ـ ١٤٥		
«الجسد والروح ـ أغنية من فيينا من ديوان أحلام الفارس القديم» ص ١٤٦ ـ ١٦٨		
«إليوت والسياب ـ صلاح عبد الصبور وتقديره لإليوت» ص ٣٧٦ ـ ٣٦٩		
«تجديد الشكل فى الشعر والمسرحية ـ وصف عبد الصبور للناس فى بلادنا» ص ٣٧٨ ـ ٣٨٣		
«المنطق ضرورى ولكنه لا يكفى ـ استعمال الشاعر صلاح عبد الصبور للشكل القديم» ص ٤٠٦		
محى الدين محمد		
ثورة على الفكر العربى المعاصر «شاعر من مدينتى» ص ٢٧٥ ـ ٢٨٦ (حول ديوانى «الناس فى بلادى» و «رحلة فى الليل»)	صيدا	١٩٦٤
أحمد محمد الحوف		
القومية العربية فى الشعر الحديث «النقد بين الموضوع والفن» ص ٧ ـ ١٢ (حول قصيدة عبد الصبور «تأملات فى زمن جريح»)	القاهرة	١٩٦٦
عز الدين إسماعيل		
الشعر فى إطار العصر الثورى «قصيدة لترتفع»» لصلاح عبد الصبور» ص ٧٠ ـ ٧٢ «قصيدة سأقتلك» ص ٧٨ ـ ٨٠	القاهرة	١٩٦٦
فتحى الإبيارى :		
الأم .. حكايات وقصص «صلاح عبد الصبور وحديث عن الأم» ص ١١١ ـ ١١٢	القاهرة	١٩٦٦
عز الدين اسماعيل		
الشعر العربى المعاصر		
قصيدة «لحن» من ديوان «الناس فى بلادى» ص ٢٣٣ ـ ٢٣٧ «مسرحية الشعر المعاصر» مسرحية «مأساة الحلاج» ص ٢٤١ ـ ٢٤٦ «أحلام الفارس القديم» ص ٣٤٠ ـ ٣٤١	القاهرة	١٩٦٧
شكرى عياد		
تجارب فى الأدب والنقد «مأساة الحلاج بين الشعر والمسرح» ص ١٤٨ ـ ١٥٥	القاهرة	١٩٦٧
لويس عوض		
الثورة والأدب	القاهرة	١٩٦٧
«الخلاص بالموت» ص ١٠٥ ـ ١١٨ «الخلاص بالحب» ص ١١٨ ـ ١٣٠		
أنطونيوس ميخائيل		
دراسات فى الشعر العربى الحديث «أقول لكم .. مأساة الحلاج» ص ١٩٧ ـ ٢٠٨	بيروت	١٩٦٨
عز الدين إسماعيل		
الأدب وفنونه (ط ٤) «قصيدة الملك لك» لصلاح عبد الصبور» ص ١٧٤ ـ ١٧٧	القاهرة	١٩٦٨
غالى شكرى		
شعرنا الحديث إلى أين ؟	القاهرة	١٩٦٨
«الناس فى بلادى» ص ١٢٣ ـ ١٢٤		
غربة الشاعر الحديث : «رحلة فى الليل» ص ٢٢٩ ـ ٢٤٣		

س . موريه . ترجمة سعد مصلوح
حركات التجديد فى موسيقى الشعر العربى الحديث ،صلاح عبد الصبور ،
ص ٦٠ ـ ٦٥ — القاهرة — ١٩٦٩

سامى خشبة
شخصيات من أدب المقاومة ،مأساة الحلاج ، ص ٣٧ ـ ٥٣ — بيروت — ١٩٧٠

حسن توفيق
اتجاهات الشعر الحر ،صلاح عبد الصبور ، ص ١٤ ـ ١٧ — القاهرة — ١٩٧٠

ماهر حسن فهمى
الحنين والغربة فى الشعر العربى الحديث ،الغربة الفكرية ،
ص ١٤١ ـ ١٤٤ و ١٤٧ ـ ١٥٢ ،الموقف الجدلى ، ص ١٦٥ ـ ١٦٧ ،ألوان
وأصوات ، ص ٢١٠ ـ ٢١٢ . — القاهرة — ١٩٧٠

عز الدين الأمين
نظرية الفن المتجدد وتطبيقها على الشعر ،مع صلاح عبد الصبور ونازك
الملائكة ، ص ١٠٥ ـ ١٢٩ — القاهرة — ١٩٧١

أحمد كمال زكى
النقد الأدبى الحديث ،الحياة المصرية العامة ، ص ١١١ ـ ١١٨ — القاهرة — ١٩٧٢

سامى خشبة
قضايا معاصرة فى المسرح
المسرح الشعرى والتجديد فى المسرح : مسافر ليل .. والقاتل .. والمخرج
ص ١٩٩ ـ ٢١٤ ليلى والمجنون : قصة الجيل الضائع بين السيف والكلمات
ص ٢١٥ ـ ٢٢٢ ليلى والمجنون : القصة القديمة والمسرحية الثانية
ص ٢٢٣ ـ ٢٣٠ ليلى والمجنون وحلم الفرسان المهزومين ص ٢٣١ ـ ٢٣٩ — بغداد — ١٩٧٢

غالى شكرى
ثقافتنا بين نعم ولا ،الأدب المصرى بعد الخامس من يونيو ، ص ٥١ ـ ٧٧ — بيروت — ١٩٧٢

محمود أمين العالم
الوجه والقناع فى مسرحنا العربى المعاصر مأساة الحلاج بلا مأساة
،ص ٢٥٨ ـ ٢٦٥ الأميرة تنتظر ، ص ٢٦٦ ـ ٢٧٢ — بيروت — ١٩٧٣

رجاء عيد
فلسفة الالتزام فى النقد الأدبى بين النظرية والتطبيق ،دراسة تطبيقية لفلسفة الالتزام
فى الشعر والمسرح والرواية ، ص ٣٠٥ ـ ٣٠٦ و٣٢٤ ـ ٣٣٠ — القاهرة — ١٩٧٥

عبد المحسن بدر
حركات التجديد فى الأدب العربى ،الواقعية ١٩٤٥ ـ ١٩٦٤ ،
ص ١٨٧ ـ ١٩١ (حول نظرة عبد الصبور إلى الواقعية فى شعره) — القاهرة — ١٩٧٥

عبده بدوى
فى الشعر والشعراء ،القسم التطبيقى صلاح عبد الصبور ، ص ٢٣٩ ـ ٢٤٥ — القاهرة — ١٩٧٥

محمد أحمد العزب
دراسات فى الشعر ،المسرح وقضية الشعر الحر ، ص ١٣٠ ـ ١٣٢ (حول ملامح
المسرح الشعرى عند عبد الصبور) — القاهرة — ١٩٧٥

عبد العال الحمامصى
هؤلاء يقولون فى السياسة والأدب ،صلاح عبد الصبور ، ص ١٦٩ ـ ١٧٧ — القاهرة — ١٩٧٦

على عزت
اللغة والدلالة فى الشعر ،التجديد فى الشعر العربى ، ص ٣٧ ـ ٤١ — القاهرة — ١٩٧٦

انس داود
الأسطورة فى الشعر الحديث ،المؤثرات الأجنبية فى استخدام الأسطورة فى الشعر
العربى المعاصر ، ص٢٠١ ـ ٢١١ ، و٢٤٦ ـ ٢٤٨و ٤٠٥ ـ ٤٠٨ — القاهرة — ١٩٧٧

عبد القدوس الخاتم
مقالات نقدية ،الشعر العربى ، ص ٩٦ ـ ٩٩ — الخرطوم — ١٩٧٧

شوقى ضيف
الشعر وطوابعه الشعبية على مر العصور ،فى الشعر الحديث ، ص ٢٣٧ ـ ٢٣٨
(حول شعره فى تحية أول جندى رفع على سيناء علم الوطن المفدى) — القاهرة — ١٩٧٧

محمد فتوح أحمد		
الرمز والرمزية فى الشعر المعاصر «صلاح عبد الصبور ورموز الحالات النفسية ... رموزه تدور حول ثالوث الحب والحزن والطموح الإنسانى » ص ٢٧٨ ـ ٢٨٩	القاهرة	١٩٧٧
زكى نجيب محمود		
مع الشعراء «ما هكذا الناس فى بلادى » ص ١٥٤ ـ ١٥٩	بيروت	١٩٧٨
محمد أحمد العزب		
ظواهر التمرد الفنى فى الشعر المعاصر «التمرد على اللغة » ص ١٥٦ ـ ١٦٥	القاهرة	١٩٧٨
محمد إبراهيم أبو سنة		
دراسات فى الشعر العربى «البداية والمعارك » ص ٧٥ ـ ٧٩ (حول صلاح عبد الصبور وديوانه «الناس فى بلادى » الذى لفت إليه الأنظار) «الاتجاه الفلسفى فى شعر صلاح عبد الصبور » ص ١٢١ ـ ١٢٦	القاهرة	١٩٧٩
كامل السوافيرى		
دراسات فى النقد الأدبى المعاصر «قضية الشعر الحر » ص ١٦٤ ـ ١٦٥ (حول نقد العقاد لصلاح عبد الصبور)	القاهرة	١٩٧٩
نبيل فرج		
مواقف ثقافية «صلاح عبد الصبور » ص ١٩٩ ـ ٢١٣	القاهرة	١٩٨٠

(ب) مقالات نقدية

محمد مصطفى بدوى		
حول سونيته قاهرية	الأدب	٥ / ١٩٥٦
رشدى صالح		
إسم قرية دنشواى	الجمهورية	٢٩ / ٥ / ١٩٥٦
محمد عفيفى عامر		
إلى لوركا ـ مهداة للشاعر صلاح عبد الصبور	الآداب	٦ / ١٩٥٦
كامل الشناوى		
يوميات الشعراء	الجمهورية	١٩ / ٦ / ١٩٥٦
محى الدين إسماعيل		
يا نجمى .. يا نجمى الأوحد		٧ / ١٩٥٦
بدر الديب		
حول ديوان صلاح عبد الصبور «الناس فى بلادى » والتحرر الشعرى .	الجمهورية	٨ / ١٩٥٦
فوزى العنتيل		
الشعر فى مجلس الآداب	روز اليوسف	١٥ / ١٠ / ١٩٥٦
ملك عبد العزيز		
الشعر فى المعركة «سأقتلك » لصلاح عبد الصبور	الأدب	٣ / ١٩٥٧
أنيس منصور		
الناس فى بلادى	الأخبار	٢٩ / ٤ / ١٩٥٧
على الراعى		
نظرة فى ديوان «الناس فى بلادى» عبد الصبور عاشق شعبى بيع المقدار	المساء	٢٤ / ٤ / ١٩٥٧
رجاء النقاش		
شاعر كبير من صفوف الشباب	صباح الخير	٢٥ / ٤ / ١٩٥٧
محمود أمين العالم		
الناس فى بلادى	الرسالة الجديدة	٥ / ١٩٥٧
ع . ب .		
الناس فى بلادى	الثقافة الوطنية	٥ / ١٩٥٧
عبد الله الشفق		
الناس فى بلادى		٦ / ١٩٥٧

بنت الشاطئ		
الناس فى بلادى	الأدب	٦ / ١٩٥٧
نجيب سرور		
أزمة الشعر الحديث	الرسالة الجديدة	٧ / ١٩٥٧
محى الدين محمد		
الناس فى بلادى «شاعر من مدينتى»	الآداب	٧ / ١٩٥٧
أسعد رزوق		
الناس فى بلادى	شعر	٧ / ١٩٥٧
كمال عبد الرؤوف		
دفاع عن الشعر الجديد	الإذاعة	٦ / ٧ / ١٩٥٧
إيليا الحاوى		
شعر عبد الصبور بين المعرفة والتجربة	الآداب	١١ / ١٩٥٧
أحمد عبد المعطى حجازى		
قرأت العدد الماضى من الآداب ـ أغنية خضراء	الآداب	١١ / ١٩٥٧
لطفى الخولى		
الأدب المعاصر فى حالة تناقض مع المجتمع الجديد ـ محمود تيمور الأديب المحترف الوحيد فى مصر	المساء	٢٧ / ١١ / ١٩٥٧
فاروق القاضى		
الصحافة والثقافة	المساء	٥ / ١ / ١٩٦٠
جيلى عبد الرحمن		
حول الشعر الحديث	المساء	١٩ / ٣ / ١٩٦٠
عز الدين إسماعيل		
صور من الشعر الجديد	المجلة	٤ / ١٩٦٠
إسماعيل الحبروك		
ولكنى أقف على كتفيه رد على مقالة نشرها صلاح عبد الصبور فى روز اليوسف فى ٤ / ٧ / ١٩٦٠)	روز اليوسف	١١ / ٧ / ١٩٦٠
فؤاد دواره		
نحن وأكتاف من سبقونا تعليق على مقال صلاح عبد الصبور المنشور فى روز اليوسف فى ٤ / ٧ / ١٩٦٠ .	الإذاعة	١٦ / ٧ / ١٩٦٠
فاروق شوشة		
صلاح عبد الصبور	الآداب	١٠ / ١٩٦٠
عبد المنعم عواد يوسف		
صلاح عبد الصبور والشعر العاطفى	الآداب	١١ / ١٩٦٠
صالح جودت		
فى الأسبوع مرة (حول شعر صلاح عبد الصبور وأحمد عبد المعطى حجازى)	الكواكب	١٧ / ١ / ١٩٦١
زكى نجيب محمود		
١. هكذا الناس فى بلادى	أخبار اليوم	١٨ /٣/ ١٩٦١
الحسانى حسن عبد الله		
العروض ومسئولية النقد والتجديد	الآداب	٤ / ١٩٦١
ملك عبد العزيز		
ديوان «أقول لكم» وأزمة الإنسان المعاصر	المجلة	٤ / ١٩٦١
لويس عوض		
الطريق المسدود ـ تعليق على ديوان «أقول لكم»	الجمهورية	٣٠ / ٦ / ١٩٦١
محمد مندور		
الشئ الحزين ـ تعليق على ديوان «أقول لكم»	الجمهورية	١٩ / ٧ / ١٩٦١
فاروق القاضى		
ديوان «أقول لكم»	المساء	٢١ / ٧ / ١٩٦١
عائشة عبد الرحمن		
ديوان «أقول لكم»	الأهرام	٢١ / ٧ / ١٩٦١
أحمد عباس صالح		
لماذا يا جمعى الدكتور مندور؟ «أقول لكم»	الجمهورية	٢٢ / ٧ / ١٩٦١

فؤاد دواره		
أقول لكم	المجلة	٨ / ١٩٦١
جلال العشرى		
هكذا قال صلاح عبد الصبور (حول ديوان «أقول لكم»)	الأخبار	٤ / ٨ / ١٩٦١
فؤاد دواره		
«أقول لكم». وخطر مدرسة إليوت على الشعر الجديد	الإذاعة	١٢ / ٨ / ١٩٦١
إبراهيم شعراوى		
كل أبواب الفن تحمل مفتاحها (حول ديوان «أقول لكم»)	الآداب	٩ / ١٩٦١
رشدى صالح		
«ماذا يبقى منهم للتاريخ»	الإذاعة	٢٧ / ١ / ١٩٦٢
رجاء النقاش		
هل للشعر العربى الجديد فلسفة	الآداب	٣ / ١٩٦٢
ملك عبد العزيز		
ديوان «أقول لكم» وأزمة الإنسان المعاصر	المجلة	٤ / ١٩٦٢
فؤاد رفقه		
«أقول لكم»	الشعر	٤ / ١٩٦٢
رجاء النقاش		
نقد «مذكرات قصيدة الصوفى بشر الحافى» لصلاح عبد الصبور	الآداب	٨ / ١٩٦٢
موسى الصراوى		
«أقول لكم»	الآداب	١٠ / ١٩٦٢
فاروق منيب		
الشعر فى المعركة	الجمهورية	١٢ / ١٠ / ١٩٦٢
محمد إبراهيم أبو سنة		
أين يقف الشعر الجديد؟	المساء	١٨ / ١ / ١٩٦٣
فاروق منيب		
نضال دنشواى علامة مضيئة فى حركتنا القومية ـ قصيدة «شنق زهران» للشاعر صلاح عبد الصبور.	المساء	٢ / ٢ / ١٩٦٣
عبد الجبار دواد البصرى		
دفاع عن العروض الموروث (حول مقال عبد الصبور المنشور فى المجلة فى ٣ / ١٩٦٣)	المجلة	٥ / ١٩٦٣
صالح جودت		
فى الأسبوع مرة: قصة شاعر تاب وأناب (يهاجم عبد الصبور لأنه لا يعتقد فى شعره الجديد)	الكواكب	٢٨ / ٥ / ١٩٦٣
سعيد الشيبانى		
رأى فى صلاح عبد الصبور	المجلة	٦ / ١٩٦٣
كمال النجمى		
الجرى بين الشعر والنثر (عن أصوات العصر)	الكواكب	٤ / ٦ / ١٩٦٣
غالى شكرى		
مفهوم الحداثة عند شعرائنا الجدد	المجلة	١١ / ١٩٦٣
عز الدين إسماعيل		
المنهج الأسطورى فى الشعر المعاصر	الشعر	١ / ١٩٦٤
غالى شكرى		
قصيدتان ومرحلتان لصلاح عبد الصبور «رحلة فى الليل» و«الظل والصليب»	الشعر	٢ / ١٩٦٤
رجاء النقاش		
لغة الشعر ولغة الحياة	الجمهورية	٢٠ / ٢ / ١٩٦٤
زينب حسن		
سهير القلماوى تقول: ألف ليلة ليست أدبا مكشوفا	الكواكب	٢٥ / ٢ / ١٩٦٤
عامر محمد بحيرى		
مكتبة الثقافة: ماذا أقول لكم	الثقافة الجديدة	١٠ / ٣ / ١٩٦٤

أحمد كمال زكى النموذج الجديد (أعيد نشرها فى «نقد ودراسة وتطبيق» فى القاهرة، ١٩٦٤)	الآداب	٥ / ١٩٦٤
يوسف إدريس «أحلام الفارس القديم»	الجمهورية	٢١ / ٥ / ١٩٦٤
إحسان عبد القدوس خواطر فنية حول ديوان «أحلام الفارس القديم»	روز اليوسف	٢٥ / ٥ / ١٩٦٤
مصطفى محمود الشاعر المتصوف صلاح عبد الصبور	صباح الخير	٢٨ / ٥ / ١٩٦٤
محى الدين محمد بين شاعرين «عبد الصبور وأنطونيو ماخادور»	الشعر	٦ / ١٩٦٤
محمد توفيق ماذا يقول الديوان الثالث «أحلام الفارس القديم»	آخر ساعة	٣ / ٦ / ١٩٦٤
أحمد عبد المعطى حجازى الحزن فى ثلاثة دواوين «الناس فى بلادى» و «أقول لكم» و «أحلام الفارس القديم»	روز اليوسف	١٩٦٤/٦/٢٢
ناقد شاعر الأحزان صلاح عبد الصبور	أخبار اليوم	١٩٦٤/٦/٢٧
مجاهد عبد المنعم مجاهد ديوان «أحلام الفارس القديم»	الشعر	١٩٦٤/٧
محمود أمين العالم الشاعر والحقيقة	المصور	١٩٦٤/٧/٢٤
كمال النجمى الفارس وأحلامه والتزامه	الكواكب	١٩٦٤/٧/٢٨
عبد المنعم مجاهد أحلام فارس	الشعر	١٩٦٤/٨
غالى شكرى قصيدتان ومرحلتان تعليقات (عن ديوان أحلام الفارس القديم)	الشعر	١٩٦٤/٨
لويس عوض الخلاص بالموت (أعيد نشرها فى «الثورة والأدب» فى القاهرة١٩٦٧	الأهرام	١٩٦٤/٨/٧
لويس عوض الخلاص بالحب (أعيد نشرها فى كتاب «الثورة والأدب» فى القاهرة. ١٩٦٧)	الأهرام	١٩٦٤/٨/١٤
عبد القادر القط النقد الأدبى وحل الألغاز (حول مقالتى لويس عوض عن ديوان صلاح عبد الصبور «أحلام الفارس القديم»)	الأهرام	١٩٦٤/٨/٢٨
محمد عبد الله الشفقى أحزان الفارس	شعر	١٩٦٤/٩
معين بسيسو دفاع عن الفارس الجديد ـ الدكتور لويس عوض خلف قناع الفارس القديم	الآداب	١٩٦٤/١٠
محمد النويهى رسالة ـ مزايا الشكل الجديد فى الشعر	الرسالة	١٩٦٤/١٠
عبده بدوى رد على رسالة الدكتور النويهى	الرسالة	١٩٦٤/١٠
عبد الحكيم عبد السلام حول مؤتمر الأدباء العرب	الآداب	١٩٦٤/١١
غالب هلسا قضايا الأدب والأدباء : معركة حول الأدب والموقف	الآداب	١٩٦٤/١١
محمد النويهى من ديوان أحلام الفارس القديم «أغنية من فيينا»	الآداب	١٩٦٥/١

محيى الدين محمد		
الروح الشعرى	شعر	١٩٦٥/١
محمد النويهى		
«أغنية من فيينا من «ديوان أحلام الفارس القديم»	الآداب	٢ / ١٩٦٥
محمد غريب		
كتابنا يحاكمون .. ت . س . إليوت (رد على مقالة لصلاح عبد الصبور عن ت . س . إليوت المنشورة فى الأهرام فى ٢٢ / ١ / ١٩٦٥)	الإذاعة	٦ / ٢ / ١٩٦٥
صبرى حافظ		
أحلام الشاعر القديم والتزاماته	الآداب	٣ / ٥ / ١٩٦٥
محمد كمال		
دراسة الدكتور النويهى لقصيدة «أغنية من فيينا»	الآداب	٣ / ١٩٦٥
عز الدين إسماعيل		
ظاهرة الحزن فى شعرنا الحديث (حول ديوان «أحلام الفارس القديم»)	الشعر	٤ / ١٩٦٥
بدون توقيع		
الجيل الثالث : هل هو وهم أم حقيقة ؟	الإذاعة	١٩ / ٦ / ١٩٦٥
كمال نشأت		
الشعر الجديد إلى أين يتجه؟	المساء	٢٠ / ٦ / ١٩٦٥
أحمد حجازى		
جاهليون ومجددون فى الموسم الماضى (حول أحلام الفارس القديم لصلاح عبد الصبور)	روز اليوسف	٥ / ٧ / ١٩٦٥
عائشة عبد الرحمن		
الثورة والثقافة	الأهرام	٦ / ٨ / ١٩٦٥
عبد المنعم صبحى		
هل هو موسم الشعر ؟	آخر ساعة	٢ / ٢ / ١٩٦٦
شكرى عياد		
«مأساة الحلاج»	الجمهورية	٣ / ٢ / ١٩٦٦
مصطفى محمود		
«مأساة الحلاج»	صباح الخير	١٠ / ٢ / ١٩٦٦
محمود أمين العالم		
«مأساة الحلاج» بلا مأساة	المصور	١٨ / ٢ / ١٩٦٦
مطاع صفدى		
مسئولية المعاناة فى الشعر الحضارى ـ عبد الصبور من أبرز شعراء المأساة وكانت له انطلاقة جماهيرية	الآداب	٣ / ١٩٦٦
جلال العشرى		
رأى فى «مأساة الحلاج»	الفكر المعاصر	٤ / ١٩٦٦
نبيل فرج		
«مأساة الحلاج»	المسرح	٤ / ١٩٦٦
جمال بدران		
القصة والمسرح والنقد (حول «مأساة الحلاج» لصلاح عبد الصبور)	الكتاب العربى	١٠ / ٤ / ١٩٦٦
جليل البندارى		
أنا والنجوم (حول «مأساة الحلاج» التى أخرجها للمسرح سعد أردش)	الأخبار	١١ / ٤ / ١٩٦٦
جلال العشرى		
رأى فى كتاب «مأساة الحلاج» صلاح عبد الصبور	الفكر المعاصر	١٤ / ٤ / ١٩٦٦
فاروق عبد الوهاب		
مكتبة المسرح (مأساة الحلاج)	المسرح	٥ / ١٩٦٦
التحرير		
تيارات فى المجلات والصحف (رد على مقال «الفن والحياة» لصلاح عبد الصبور المنشور فى الأهرام فى ٢٨ / ٤ / ١٩٦٦)	الكتاب العربى	١٠ / ٥ / ١٩٦٦
نبيل فرج		
«مأساة الحلاج»	الآداب	٦ / ١٩٦٦

شوق خميس «مأساة الحلاج»	المساء	٢ / ٦ / ١٩٦٦
شوق خميس صلاح عبد الصبور والمسرح الشعرى	المساء	٢ / ٦ / ١٩٦٦
عبد القادر القط «مأساة الحلاج»	الآداب	٧ / ١٩٦٦
عز الدين إسماعيل «مأساة الحلاج»	الآداب	٨ / ١٩٦٦
رياض صدق إلى الأستاذ صلاح عبد الصبور	الآداب	٨ / ١٩٦٦
كامل البوهى ندوة الآداب «مأساة الحلاج»	الآداب	٩ / ١٩٦٦
جلال العشرى «مأساة الحلاج»	الكتاب العربى	١٠ / ١٠ / ١٩٦٦
محمد سعد من داخل المسرح القومى	الإذاعة	٥ / ١١ / ١٩٦٦
رياض الطويل «الناس فى بلادى»	العلوم	١٢ / ١٩٦٦
حسن محسب مع الشاعر أحمد عبد المعطى حجازى	الإذاعة	١٧ / ١٢ / ١٩٦٦
أحمد عبد المعطى حجازى ليس بالأدب وحده .. يحيا التراث	روز اليوسف	٢٣ / ١ / ١٩٦٧
أحمد عبد المعطى حجازى صلاح عبد الصبور ومسرحيته الشعرية «مأساة الحلاج»	المجلة	٢ / ١٩٦٧
مجاهد عبد المنعم مجاهد قرأت العدد الماضى من الآداب : الأبحاث	الآداب	٣ / ١٩٦٧
محمد الحناوى الإنتاج الجديد : مأساة الحلاج	الآداب	٣ / ١٩٦٧
مراسل الآداب فى القاهرة احتفالات عيد العلم	الآداب	٣ / ١٩٦٧
عبد القادر القط «مأساة الحلاج»	الآداب	٤ / ١٩٦٧
أحمد عبد الحميد «مأساة الحلاج»	الجمهورية	١٦ / ٤ / ١٩٦٧
وحيد النقاش «مأساة الحلاج»	الأهرام	٢١ / ٤ / ١٩٦٧
محمد بركات الأزهر يقدم الحلاج الشهيد الكلمات	الإذاعة	٢٢ / ٤ / ١٩٦٧
محمد جلال نسأل .. ولكن بلا غضب	الإذاعة	٢٩ / ٤ / ١٩٦٧
عبد القادر حميدة الحركة الأدبية لم تنم ولم تمت	الإذاعة	٢٠ / ٥ / ١٩٦٧
حسن محسب كتائب المثقفين تجدد البيعة لعبد الناصر	الإذاعة	١٧ / ٦ / ١٩٦٧
فاضل تامر عبد الصبور ومسرح إليوت ـ بين مأساة الحلاج وجريمة قتل فى الكاتدرائية	الآداب	٩ / ١٩٦٧
فاروق عبد القادر الصدق التاريخى والصدق الفنى فى «مأساة الحلاج»	المسرح	٩ / ١٩٦٧
التحرير «مأساة الحلاج» على مسرح الجيب بالإسكندرية	المسرح	١٠ / ١٩٦٧
محمد بركات «مأساة الحلاج» فى الإسكندرية	الإذاعة	٧ / ١٠ / ١٩٦٧

نبيل بدران		
«مأساة الحلاج»	آخر ساعة	١١ / ١٠ / ١٩٦٧
أحمد عباس صالح		
«مأساة الحلاج» والسقطة المهلكة	روز اليوسف	٣٠ / ١٠ / ١٩٦٧
بهاء طاهر		
ميزان الكون	الكاتب	١١ / ١٩٦٧
كمال عيد		
الإخراج والتكنيك فى «مأساة الحلاج»	المسرح	١١ / ١٩٦٧
منير عامر		
ليلة فى ظل العامية والحلاج	المسرح	١١ / ١٩٦٧
التحرير		
من «مأساة الحلاج»	الجمهورية	٢ / ١١ / ١٩٦٧
عزت الأمير		
مأساة الحلاج	الكواكب	١٤ / ١١ / ١٩٦٧
إسماعيل مهدوى		
أبو الحسين الحلاج بين المأساة والشعوذة	المساء	٢٥ / ١١ / ١٩٦٧
مصطفى القط		
رد على نقد (حول ما كتبه بهاء طاهر عن عبد الصبور فى الكاتب فى ١١ / ١٩٦٧)	الكاتب	١٢ / ١٩٦٧
يوسف السباعى		
«مأساة الحلاج»	آخر ساعة	١٣ / ١٢ / ١٩٦٧
فاضل تامر		
نحو ميلاد جديد للحكاية الشعرية	الآداب	٢ / ١٩٦٨
محمد جلال		
ناقد يهاجم كل النقاد	الإذاعة	١٦ / ٣ / ١٩٦٨
محمد بركات		
«مأساة الحلاج»	المسرح والسينما	٥ ـ ٦ / ١٩٦٨
زكى نجيب محمود		
هل هذا كل ما يبقى؟	الفكر المعاصر	٦ / ١٩٦٨
فاروق عبد القادر وجلال العشرى ومحمد بركات		
مهرجان المسرح بالإسكندرية ومأساة الحلاج	المسرح والسينما	٩ / ١٩٦٨
مأمون غريب		
هذا الجيل الجديد من الكتاب هل يحقق الأمل؟	آخر ساعة	١٨ / ٩ / ١٩٦٨
محسن الخياط		
ماذا يبقى منهم للتاريخ	الجمهورية	١٧ / ١٠ / ١٩٦٨
محمد عز الدين المناصرة		
التتاج الجديد : قراءة جديدة لشعرنا القديم	الآداب	١١ / ١٩٦٨
حسن محسب		
التفاصيل الكاملة للمعركة التى دارت بين أنصار الشعر القديم والحديث .. من أجل هذا السؤال : من يفوز بجائزة الدولة هذا العام؟	الإذاعة	٢ / ١١ / ١٩٦٨
حسن محسب		
ماذا بعد صلاح عبد الصبور!	الإذاعة	١٨ / ١ / ١٩٦٩
جابر عصفور		
تطور الوزن والإيقاع عند صلاح عبد الصبور	المجلة	٢ / ١٩٦٩
غالى شكرى		
الأدب المصرى بعد الخامس من يونيو «الثورة والدعوة إلى الثأر فى شعر صلاح عبد الصبور»	الطليعة	٥ / ١٩٦٩
صلاح عبد الصبور ونظرة فى التراث العربى	الجماهير العربية	٩ / ٦ / ١٩٦٩
الشعر ومعاناة القيم	الثورة	١١ / ٦ / ١٩٦٩

محمد دياب		
٤ مسرحيات لم تكتب بعد «قيس وليلى» صلاح عبد الصبور	روز اليوسف	٧ / ٧ / ١٩٦٩
بدون توقيع		
عندما أصبح فى بلادنا وزارة للثقافة	الإذاعة	١٩ / ٧ / ١٩٦٩
حسن توفيق		
هذه حياته فى الشعر	الأخبار	٥ / ٩ / ١٩٦٩
سامى خشبة		
شخصيات من أدب المقاومة : الحلاج المسلم المتمزق بين السيف والكلمات	الآداب	١٠ / ١٩٦٩
صافيناز كاظم		
مولانا رئيس تحرير مجلة المسرح	المصور	٢٤ / ١٠ / ١٩٦٩
جلال العشرى		
«مسافر الليل» تلك الكوميديا السوداء ومتى تكتب المسرحية شعرا ؟	المساء	٦ / ١١ / ١٩٦٩
بدون توقيع		
موقفنا من القضية	الإذاعة	٢١ / ١٢ / ١٩٦٩
جابر أحمد عصفور		
حياتى فى الشعر	المجلة	١ / ١٩٧٠
طه حسين		
الأميرة تنتظر	الآداب	١ / ١٩٧٠
جابر أحمد عصفور		
تطور الوزن والإيقاع عند صلاح عبد الصبور	المجلة	٢ / ١٩٧٠
حسن محسب		
مسيرة الشعراء من سيناء إلى شدوان	الإذاعة	٤ / ٤ / ١٩٧٠
حسن محسب		
الأدباء والحرب (حول مسرحية صلاح عبد الصبور «مسافر ليل»)	الإذاعة	١١ / ٤ / ١٩٧٠
فؤاد دوارة		
الثورة فى المسرح العربى	الآداب	٥ / ١٩٧٠
لويس عوض		
«الأميرة تنتظر»	الأهرام	١٥ / ٥ / ١٩٧٠
سامى خشبة		
المسرح الشعرى	المساء	١٨ / ٦ / ١٩٧٠
رجاء النقاش		
ليست أزمة قراء وأوراق ولكنها أزمة آراء واتجاهات	المصور	١٩ / ٦ / ١٩٧٠
سامى خشبة		
«ليلى والمجنون» ـ قصة الجيل الضائع بين السيف والكلمات	المساء	٢٥ / ٦ / ١٩٧٠
فاضل تامر		
شعر صلاح عبد الصبور ، من الغنائية إلى الدراما	الآداب	٧ / ١٩٧٠
بدر توفيق		
الأميرة بين الموت والانتظار	المسرح	٧ ـ ٨ / ١٩٧٠
سامى خشبة		
«ليلى والمجنون»	المساء	٢ / ٧ / ١٩٧٠
سامى خشبة		
المسرح الشعرى والتجديد فى المسرح (١) مسافر ليل (٢) الأميرة تنتظر	المساء	١١ ـ ١٨ / ٧ / ١٩٧٠
محمد جبريل		
العصر الذهبى للرواية حبيس أدراج الكتاب (حول تحمس صلاح عبد الصبور لأعمال الأدباء الشبان)	المساء	٢٦ / ٧ / ١٩٧٠
فاروق عبد القادر		
صلاح عبد الصبور بالإنجليزية	روز اليوسف	٢٤ / ٨ / ١٩٧٠
حكيم ميخائيل		
الكلمة فى شعر صلاح عبد الصبور	المجلة	١٢ / ١٩٧٠
على شلش		
«ليلى والمجنون»	الإذاعة	١٩٧٠/١٢/٥

فاروق منيب		
مع الناس .. رحلة فى الليل وذكرى قديمة	المساء	١٩٧١/١/٢١
إبراهيم الصيرفى		
«تأملات فى زمن جريح»	المجلة	١٩٧١/٣
سيد طلبة		
عمر من الحب	صباح الخير	١٩٧١/٣/١١
فتحى الإبيارى		
هذا عمر من الحب	الأخبار	١٩٧١/٣/٢٨
عادل البلك		
«ليلى والمجنون»	الأخبار	١٩٧١/٤/٢٥
فاروق عبد القادر		
«ليلى والمجنون»	روز اليوسف	١٩٧١/٤/٢٦
نبيل بدران		
«ليلى والمجنون»	الأخبار	١٩٧١/٥/٤
سامى خشبة		
«ليلى والمجنون»	المساء	١٩٧١/٥/٢٠
نبيل راغب		
«ليلى والمجنون»	الطليعة	١٩٧١/٦
ماجد صالح السمرائى		
صلاح عبد الصبور ، الشعر والشاعر	الأقلام	١٩٧١/٦
مهدى الحسينى		
جيل يملك القدرة على الرؤية ولا يملك القدرة على الفعل (حول مسرحية «ليلى والمجنون»)	الأخبار	١٩٧١/٦/٦
سناء فتح الله		
اكتبوا للغضب (حول «ليلى والمجنون»)	الأخبار	١٩٧١/٦/٧
ناقد		
أسئلة وقضايا حول «ليلى والمجنون»	صباح الخير	١٩٧١/٦/١٠
سامى خشبة		
«ليلى والمجنون» ، القصة القديمة والمسرحية الثانية	المساء	١٩٧١/٧/٢
ملاحظات متفرج على المسرح من الخارج	المساء	١٩٧١/٧/٨
فرج صادق مكسيم		
«ليلى والمجنون»	المجلة	١٩٧١/٨
جلال العشرى		
وراء الستار (يتناول مسرحيات صلاح عبد الصبور بالنقد)	الأخبار	١٩٧١/١٠/٨
نبيل بدران		
«الأميرة تنتظر» والمخرج لم يصل بعد	الأخبار	١٩٧١/١١/٥
محمد تبارك		
الأميرة لن تنتظر بعد الآن على المسرح	أخبار اليوم	١٩٧١/١١/١٣
فاروق عبد القادر		
ماذا تنتظر الأميرة ؟	روز اليوسف	١٩٧١/١١/٢٩
سناء فتح الله		
بين السمندل والقرندل .. ياقلبى لاتحزن	الأخبار	١٩٧١/١١/٢٩
رشدى صالح		
الأميرة التى طال انتظارها	الأخبار	١٩٧١/١١/٣٠
حسن عبد الرسول		
نجمة العام الجديد «الأميرة تنتظر»	الأخبار	١٩٧١/١٢/٣١
فاروق منيب		
مجلة الشعر (حول رئاسة صلاح عبد الصبور للمجلة)	الجمهورية	١٩٧٢/٦/١
لويس عوض		
شعراء الرفض (حول جيل صلاح عبد الصبور وعبد المعطى حجازى وآخرين)	الأهرام	١٩٧٢/٧/٧

ماهر شفيق فريد
ثورة ٢٣ يوليو والشعر المعاصر — الجديد — ١٩٧٢/٧/٢٣

أحمد عبد الباسط هريدى
الريف والمدينة والشعراء — روز اليوسف — ١٩٧٢/٩/٢٥

لويس عوض
شجر الليل — الأهرام — ١٩٧٢/١١/٣

رياض عصمت
أربعة أقنعة مسرحية لصلاح عبد الصبور — المعرفة — ١٩٧٣/٢

سميحة كحلوفى
صلاح عبد الصبور وأجمل ما كتب عن العواطف والحب — صباح الخير — ١٩٧٣/٢/١٥

سامى خشبة
المسرح فى البلاد العربية — المساء — ١٩٧٤/٢/٢٨

محمد عنانى
التحدى الذى واجهه الشاعر فى «بعد أن يموت الملك» — روز اليوسف — ١٩٧٤/٤/١

فريدة النقاش
ماذا «بعد أن يموت الملك» ؟ — الجمهورية — ١٩٧٤/٤/٤

فاروق منيب
«بعد أن يموت الملك» — الجمهورية — ١٩٧٤/٤/٥

سامى خشبة
«بعد أن يموت الملك» — المساء — ١٩٧٤/٤/١١

سناء فتح الله
الشاعر والملك — الأخبار — ١٩٧٤/٤/١٥ و ١٩٧٤/٤/٢٢

محمد تبارك
المسرحية لا يفهمها أصحاب الياقات البيضاء — أخبار اليوم — ١٩٧٤/٤/٢٠

سامى خشبة
«بعد أن يموت الملك» — المساء — ١٩٧٤/٤/٢٠

سناء فتح الله
عندما يكون الشعر بلا صوت — الأخبار — ١٩٧٤/٤/٢٩

رشدى صالح
شاهدت هذه المسرحية — الأخبار — ١٩٧٤/٥/٧

سامى خشبة
العلاقة المفقودة بين العلم والمسرح المصرى — المساء — ١٩٧٤/٦/٢٧

خيرى عزيز
دفاع عن الحقيقة لا عن صلاح عبد الصبور — الطليعة — ١٩٧٥/١

ممدوح السكاف
من الأصالة الفنية إلى التقليد الأعمى — المساء — ١٩٧٥/١/١٩

المحرر
«ليلى والمجنون» بين كرم والزرقانى — الجمهورية — ١٩٧٥/٦/٢٣ ١٩٧٥/٦/٢٤

أحمد على بدوى
«مأساة الحلاج» — الأهرام — ١٩٧٦/٣/١٢

المحرر
«مأساة الحلاج» والموت . — المساء — ١٩٧٦/٣/٢٥

محمد بركات
من قضايا المسرح المصرى — الإذاعة — ١٩٧٦/٧/٣

مأمون غريب
فتاة على مائدة الجنرال (حول كتابه «النساء حين يتحطمن») — آخر ساعة — ١٩٧٦/٨/٢٥

محمد مهران السيد
صلاح عبد الصبور الشاعر المصرى — الدوحة — ١٩٧٧/١

رجاء النقاش		
ملاحظات ثقافية .. هل كان عبد الناصر عدوا للمثقفين ؟ (حول قصيدة عبد الصبور «هل عاد ذو الوجه الكئيب»)	الهلال	١٩٧٧/١
محمد إبراهيم أبوسنة		
أصوات جديدة فى الشعر المصرى الحديث	الكاتب	١٩٧٧/٤
محمد الشناوى		
المسرح الشعرى بعد شوقى وعزيز أباظة	الجديد	١٩٧٧/٥/١
سعيد الورقى		
الأسطورة وأثرها فى الشعر العربى المعاصر	الكاتب	١٩٧٧/١١
عماد الدين عيسى		
افتحوا نوافذ الأدب .. يتجدد الهواء	المساء	١٩٧٨/١/٧
عماد الدين عيسى		
محنة ثقافية تواجه الأدباء (حول عدم اهتمام النقاد بالشعراء الذين ظهروا بعد صلاح عبد الصبور)	المساء	١٩٧٨/٣/٦
على الراعى		
الثائر القديس فى مسرحية «مأساة الحلاج»	العربى	١٩٧٨/٧
منير عامر		
الشاعر يجلس تحت شجرة الحزن والفرح	صباح الخير	١٩٧٨/١٢/١٤
قصيدة أحلام الفارس القديم	حولية دار العلوم	١٩٧٨
على الراعى		
نجحوا باقتدار .. الجيل الصاعد من فنانى الكويت (حول تمثيلهم مسرحية عبد الصبور «عندما يموت الملك» على المسرح الكويتى)	العربى	١٩٧٨/٩
فرانسوا باسيلى		
تساؤلات لخدش كبرياء الإبداع	الدوحة	١٩٧٨/١١
منير عامر		
الشاعر يجلس تحت شجرة الحزن والفرح	صباح الخير	١٩٧٨/١٢/١٤
مأمون غريب		
مهمة الناقد	آخر ساعة	١٩٧٨/١٢/٢٧
عبد العال الحمامصى		
أزمة الشعر بين زعيق الواقعية ورغيف نزار	أكتوبر	١٩٧٩/١/٧
المحرر		
متابعات (حول مقال مأمون غريب فى آخر ساعة فى ١٩٧٨/١٢/٢٧ حول رأى صلاح عبد الصبور فى مهمة الناقد)	الثقافة	١٩٧٩/٢
بركسام رمضان		
المسرحية الشعرية .. لماذا اختفت ؟	أخبار اليوم	١٩٧٩/٢/٢٤
حلمى سالم		
صلاح عبد الصبور يبحر فى الذاكرة	الأنوار	١٩٧٩/٣/٢١
المحرر		
«الإبحار فى الذاكرة»	الموقف العربى	١٩٧٩/٣
عزت خطاب		
الهجرة إلى الداخل	الرياض	١٩٧٩
الخروج وليست الهجرة	الرياض	١٩٧٩
لا بل هى الهجرة	الرياض	١٩٧٨/٢/٢٧
لا تظلم الهجرة	الرياض	١٩٧٨/٤/١٠
لا تظلم الهجرة	الرياض	١٩٧٩/٤/١٧
لا ، بل لا تظلم الأدب والنقد	الرياض	١٩٧٩/٥/١٥
شمس الدين موسى		
الفارس القديم يبحر فى الذاكرة	المساء	١٩٧٩/٣/٤
مديحة عامر		
قراءة فى ديوان «الإبحار فى الذاكرة»	الأخبار	١٩٧٩/٣/٧

عبد الفتاح الديدى

فى ذكرى العقاد .. قضية الشعر الجديد بين طه حسين والعقاد — الهلال — ١٩٧٩/٤

مديحة عامر

قيم فنية وجمالية فى شعر صلاح عبد الصبور — الثقافة — ١٩٧٩/٤

أحمد عبد الرازق أبو العلا

« الحلاج » ضحية العذاب التراجيدى — الكاتب — ١٩٧٩/٧/٦

عبد العزيز شرف

صلاح عبد الصبور واستلهام القرآن فنيا — الأهرام — ١٩٧٩/٧/٦

محمد عبد الهادى محمود

حلم الشاعر وكواليس النثر — أكتوبر — ١٩٧٩/٧/٢٩

محى الدين محمود

هل نحن على أعتاب ثقافة جديدة ؟ — الدوحة — ١٩٧٩/٨

محمد عبد الحى

إليوت والقارئ العربى — الدوحة — ١٩٧٩/٩

ملامح الصوفية الجديدة فى الشعر العربى الحديث — الشرق — ١٩٧٩/٣

محمد عبد الهادى

هذا الديوان « الإبحار فى الذاكرة » — أكتوبر — ١٩٧٩/٩/٩

محمد فتوح أحمد

التشكيل بالموروث فى الشعر العربى المعاصر — الشعر — ١٩٧٩/١٠

(حول « مذكرات الملك عجيب بن الخصيب »)

زكى نجيب محمود

شهادة مفكر على عصره — صباح الخير — ١٩٧٩/١١/٢٢

(تحدث زكى نجيب محمود عن بعض الشعراء ومن بينهم صلاح عبد الصبور)

محمد عبد الهادى محمود

دراسة فى شعر صلاح عبد الصبور — الثقافة — ١٩٧٩/١٢

جاد محمد جابر رزق

أدب عالمى — الدوحة — ١٩٧٩/١٢

(حول مقال عبد الصبور « المرأة التى كرهت شكسبير » المنشور فى الدوحة فى ١٩٧٩/٦)

أحمد مرتضى عبده

الإلهام والصنعة والشعر العربى الحديث — الكاتب — ١٩٧٩/١٢

كمال قلته

دراسات نقدية : تيارات أدبية — الجديد — ١٩٧٩/١٢/١

عبد الله السقاف

الشعر المنثور — العربى — ١٩٨٠/١

عصام أحمد بهى

الحكاية الشعبية فى المسرح الشعرى المصرى — المساء — ١٩٨٠/١/٨

أسامة أبو طالب

الحلاج .. درس معاناة — المسرح — ١٩٨٠/٢

طلعت شاهين

الممالك تخرج من عباءة التفرى — المساء — ١٩٨٠/٢/١

(حول أثر صلاح عبد الصبور على الشاعر عبد المقصود عبد الكريم صاحب ديوان « أزدحم بالممالك »)

محمد عبد الحى

صلاح عبد الصبور — الدوحة — ١٩٨٠/٣

مديحة عامر

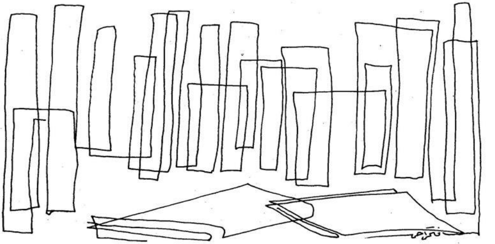
قيم فنية وجمالية فى شعر صلاح عبد الصبور — الثقافة — ١٩٨٠/٣

عايدة الشريف

هؤلاء الكتاب العظام وأجورهم المتواضعة — الدوحة — ١٩٨٠/٥

مصطفى عبد اللطيف السحرتى		
نظرات ونقدات فى الأدب والحياة	الثقافة	١٩٨٠/٥
عايدة الشريف		
محمد مندور ، المعلم والأب	الدوحة	١٩٨٠/٦
فتحى العشرى		
«كتابة على وجه الريح»	الأهرام	١٦ / ٦ / ١٩٨٠
مأمون غريب		
«كتابة على وجه الريح»	آخر ساعة	١٨ / ٦ / ١٩٨٠
لويس عوض		
رسالة مفتوحة الى صلاح عبد الصبور	الأهرام	١ / ٧ / ١٩٨٠
مصطفى عبد الله		
شعراء القاهرة فى لقاء مع أدباء الإسكندرية	الأخبار	٢٣ / ٧ / ١٩٨٠
مجاهد عبد المنعم مجاهد		
قرأت العدد الماضى من القصة (حول اللقاء الصحفى الذى أجرته المجلة مع صلاح عبد الصبور فى ٦ / ١٩٨٠)	القصة	٨ / ١٩٨٠
ماهر شفيق فريد		
صلاح عبد الصبور من الإبحار ... إلى الكتابة على وجه الريح	الثقافة	٨ / ١٩٨٠
مديحة عامر		
قيم فنية وجمالية فى شعر صلاح عبد الصبور	الثقافة	٩ ـ ١١ / ١٩٨٠
مصطفى عبد اللطيف السحرتى		
نظرات ونقدات فى الأدب والحياة	الثقافة	٩ / ١٩٨٠
عبلة الروينى		
مسرح الطليعة يفتح ملف صلاح عبد الصبور	الأخبار	٤ / ٩ / ١٩٨٠
مديحة عامر		
قراءة فى «كتابة على وجه الريح»	الأخبار	١٠ / ٩ / ١٩٨٠
عز الدين إسماعيل		
توظيف التراث فى المسرح	فصول	١٠ / ١٩٨٠
على عشرى زايد		
توظيف التراث فى شعرنا المعاصر	فصول	١٠ / ١٩٨٠
المحرر		
شيخ الأمناء عند ظله	الجديد	١ / ١٠ / ١٩٨٠
العزب الطيب الطاهر		
الشاعر الشاب باهى حمزة (حول أثر صلاح عبد الصبور على شعر هذا الشاعر الشاب)	المساء	٢٠ / ١١ / ١٩٨٠
أسامة أبو طالب		
المسرح المصرى فى شهر : «مسافر ليل» على مسرح الطليعة	المسرح	١٢ / ١٩٨٠
نصر الدين عبد اللطيف		
كتب وكتاب (حول كتاب عبد الصبور «مقتطفات من حياة شهريار عصره» الذين يزمع نشره قريبا)	الهلال	١٢ / ١٩٨٠
مديحة عامر		
الحزن وأحلام الفارس القديم	الثقافة	١ ـ ٣ / ١٩٨١
مصرى عبد الحميد حنورة		
الدراسة النفسية للإبداع الفنى : «شنق زهران» لعبد الصبور	فصول	١ / ١٩٨١
محسن خضر		
المارون على بيت الحبايب (حول أثر الاغتراب والحنين إلى الوطن ، الواضح فى ديوانه «الابحار فى الذاكرة»)	الجديد	١ / ١ / ١٩٨١
صلاح عبد الصبور فى «ليلى والمجنون»	السفير	٢ / ٣ / ١٩٨١
مديحة عامر		
قيم فنية وجمالية فى شعر صلاح عبد الصبور	الثقافة	٥ / ١٩٨١

هل يصبح صلاح عبد الصبور أميراً	الأنوار	٢١ / ٥ / ١٩٨١
المحرر		
أما قبل (نعيه إلى القراء)	فصول	٧ / ١٩٨١
أحمد كمال زكي		
التفسير الأسطوري للشعر الحديث	فصول	٧ / ١٩٨١
عز الدين إسماعيل		
مفهوم الشعر فى كتابات الشعراء المعاصرين	فصول	٧ / ١٩٨١
ماهر شفيق فريد		
أثر ت . س . إليوت فى الأدب العربى الحديث	فصول	٧ / ١٩٨١
محمد فتوح أحمد		
توظيف المقدمة فى القصيدة الحديثة	فصول	٧ / ١٩٨١
محمد مصطفى هدارة		
النزعة الصوفية فى الشعر العربى الحديث	فصول	٧ / ١٩٨١
مديحة عامر		
قيم فنية وجمالية فى شعر صلاح عبد الصبور	الثقافة	٨ / ١٩٨١
لمعى المطيعى ، «وثيق الكلمة»	الهلال	١٠ / ١٩٨١
أحمد أحمد الشيمى ، «مسافر لن يعود»	الجديد	١ / ١٠ / ١٩٨١
إبراهيم أبو حجة ، «مرثية عشق صلاح عبد الصبور»	الجديد	١ / ١٠ / ١٩٨١
عباس محمود عامر ، «اللحن الخالد»	الجديد	١ / ١٠ / ١٩٨١
هدى وصفى		
«الأبنية العروضية ووظائفها فى شعر صلاح عبد الصبور» عرض : رسالة ماجستير غير منشورة ، نوقشت فى جامعة إكس آن بروفانس فى فرنسا فى ١٩٧٥ كتبها هيثم الأمين	فصول	٧ / ١٩٨١
دواوين عبد الصبور الأولى		
عن الشكل فى شعر صلاح عبد الصبور شعر يغالب تاريخ ثقافة وتاريخ مجتمع	السفير	١٢ / ٧ / ١٩٨١



ثالثا : أعمال بلغات أخرى

(أ) أعمال مترجمة لصلاح عبد الصبور

Translated Works

1. Semaan, Khalil I., **Murder in Baghdad** (The Tragedy of al-Hallaj). Leiden. 1972.
2. Megally, Shafik **The Princess Waits**, Cairo. 1975.
3. Enani. Mohammed. **Night Traveller**. Cairo, 1980.

Translated Poems:

1. Norin. Luc and Taraby. Edward. Exode, **Anthologie de la Litterature Arabe Contemporaine; la Poesie.** Paris. 1967.
2. al-Attar. Samar. A journey At Night, A Collection of Poetry, Cairo, 1970.
3. al-Altar. Samar; People in my Homeland. Voice of Egypt MASR.
4. Badawi. M. M People of My Country. **Journal of Arabic Literature, I**, 1970.
5. Khouri. Mounah and al-Gar. Hamid; **Dreams of the Ancient Knight. Anthology of Modern Arabic Poetry,** California, 1974.
6. Sabry. Omar: The Hanging of Zahran, **Anthology of Afro - Asian Poetry,** Cairo, 1971.
7. Badawi. M. M.: The Tartars Have Struck **Anthology of Afro - Asian Poetry,** Cairo 1971.
8. Badawi, M. M: My star. my Only star **Journal of Arabic Literature,** 2. 1971.
9. Abu - Saleh, Hani: Tristesse Un Air Ancien **Orient,** 2 1961.
10. Bochenska, Krystyne Starzynska: Wiersze, **przeglad or. 1, 1972.**
11. — I say Unto You **The New Arab,** v. III, No. 3. July - August, 1976.

(ب) اعمال عن صلاح عبد الصبور فى اللغات الأجنبية

1. jomier, Jacque. La Tragedie de Hallaj, **M.I.D.E.O., 9 (1976), pp. 340 - 354.**
2. Semaan, K.I.H. T.S. Eliot's influence on Arabic poetry and theatre, **Comp. Lit. studies,** 6 (1969). pp. 472 - 489.
3. Moreh. Samuel. An outline of the development of modern Arabic literature, **Oriente Moderno,** 55 (1975), pp. 8 - 28.
4. Tremaine. L. Witnesses to the Event in Ma'sat al Hallaj and Murder in the Cathedral, **The Muslim World**, 67 (1977), pp. 33 - 47.
5. Semaan, K. I., Drama as a vehicle of protest in Nasser's Egypt **Int. J. M. E. Studies,** 10 (1979), pp. 49 - 53.
6. Semaan, K. I., Islamic mysticism in modern Arabic poetry and drama, **Int. J. M. E. Studies,** 10 (1979), pp. 519, 525 - 531.

1. Gaston, Weit **Introduction à la litterature Arabe,** Paris, 1966, p. 295.
2. Habib, Mustafa, **Cultural Life in U.A.R.,** Cairo, 1968, pp. 25, 262-263, 265, 270.
3. Vatikiotis, P. J., **The Modern History of Egypt,** London 1969, pp. 431 - 32, 44 - 46.
4. Aziz, Muhammad, **Regards sur le theatre arabe contemporain.** Tunisie, 1970, p. 70 - 71.
5. Somekh. Sasson, **The Changing Rythm,** Leiden, 1973, pp. 33 - 34.

6. Kilpatrick, Hilary, **The Modern Egyptian Novel,** London, 1974, pp. 12 - 16, 126.

7. Al-Jayyusi, S. K., Contemporary Arabic Poetry: Visions and Attitudes, in **Studies in Modern Arabic Literature,** (Ed. R. C. Ostle), London, 1975, pp. 52 - 53, 59.

8. Badawi, M. M., **A Critical Introduction to Modern Arabic Poetry,** Cambridge, 1975, pp. 216 - 218.

9. Moreh, S., **Modern Arabic Poetry** 1800 - 1970, Leiden, 1976.

10. Al-Jayyusi, S. K., **Trends and Movements in Modern Arabic Poetry** Leiden, 1977, vol. II.

11. Farid, Amal, **Panorama de la litterature arabe contemporaine,** Le Caire, 1978, pp. 149 - 158.

12. Fontaine, Jean, **mort - Ressurrection, une lecture de Tawfiq al Hakim,** Tunis, 1978, pp. 297-98, 315.

13. Long, Richard, **Tawfiq al Hakim playwright of Egypt,** London, 1979, pp. 8, 13, 21, 27, 34, 49.

رابعا : أعمال مترجمة (لم تطبع)*

(أ) ترجمات من الشعر الأوروبي
جاك بريفير ، قصيدتان .
كفافيس : ثلاث عشرة قصيدة .
لوركا : تسع قصائد .
سلفاتوري كوازيموتو : أربع عشرة قصيدة .
إليوت : مقاطع من «الأرض الخراب» .
بودلير : أربع عشرة قصيدة .

(ب) مسرحيات :
الجلادان ـ مسرحية من فصل واحد لأرابال (تنقص أربع صفحات من الأصل)
حياه بلا فضائح ـ مسرحية ج . ب بريستلي

(ج) ترجمة لعدد من الحكم الإنجليزية إلى العربية

خامسا : ترجمات لبعض الأعمال إلى لغات أجنبية

١ ـ ترجمة ألمانية لمختارات من مشاهد مسرحية «مسافر ليل»
٢ ـ ترجمة فرنسية لمسرحية «مسافر ليل»
٣ ـ ترجمة لعدد من القصائد إلى اللغة الإنجليزية
(يقع في ٤٠ فلسكاب)
٤ ـ ترجمة لقصيدة إلى الأنجليزية
٥ ـ ترجمة لقصيدة إلى الألمانية
٦ ـ ترجمة لمختارات (٦) من أشعاره
٧ ـ ترجمة فرنسية لإحدى القصائد

* هذا القسم كله زودتنا به أسرة «فصول» بعد أن حصلت عليه من أسرة الشاعر الراحل .

كتب وردت للمجلة

- لساحلك الآن تأتى الطيور (شعر) محمد الأسعد ، دار ابن رشد بيروت
- مقالة فى اللغة الشعرية،محمد الأسعد ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت
- أوراق البارودى ، مجموعة شعرية وأربع رسائل جديدة ، دراسة وتحقيق وشرح د . سامى بدراوى ، المركز العربى للبحث والنشر ، القاهرة.
- تجربة مصر الليبرابية ١٩٢٢ ـ ١٩٣٦ . د . عفاف لطفى السيد المركز العربى للبحث والنشر، القاهرة .

- التطور النحوى للغة العربية ، المستشرق ج . برجشترا سر ، المركز العربى للبحث والنشر . القاهرة .
- كتاب البخلاء ، الجاحظ . تحقيق فان فلوتن . المركز العربى للبحث والنشر . القاهرة
- على ضفاف الواقعية .شمس الدين موسى . وزارة الثقافة والإعلام العراقية .
- قصائد لا تموت .
- قلبى وغازلة الثوب الأزرق .
- حديقة الشتاء .

- الصراخ فى الآبار القديمة .محمد ابراهيم أبو سنة دار العرفى . القاهرة .
- حقيقة خاوية ، رواية ، تأليف محمود حنفى . الإسكندرية ، ١٩٨٠
- نشأة اللغة عند الإنسان والطفل ، دكتور على عبد الواحد وافى ، دار نهضة مصر . القاهرة ١٩٨٠ ، طبعة جديدة .
- معاهدة السلام المصرية الاسرائيلية ، دار نهضة مصر . القاهرة ١٩٨٠ .

تنويه

ـ وقع خطـــأ فى ترتيب فقرات خطـاب صلاح عبد الصبور الى عصام بهى ، وصحته كالتـــالى :

ـ الفقرة الأخيرة فى ص ٢٦٩ والتى تبـدأ بـ « الواقـــع أن » وتنتهى « ثم قرأت » استكمالها فى الفقرة الأخيرة من ص ٢٧٠ التى تبدأ بـ « بعد ذلك » وتنتهى بـ « أحد جوانب هذا الجوهر المتعددة » .

ـ الفقرة فى ص ٢٧١ والتى تبدأ بـ « وأود أن أشير الى ما يلى بصدد « الأميرة تنتظر » وتنتهى بـ « حين » تســتكمل بالسطر الأخير من ص ٢٦٩ الذى يبدأ بـ « هدمها » وتستمر بقية الخطاب فى ص ٢٧٠ .

* * *

وفى موضـــوع « التحليـل التضمينى لمسرحية « ليلى والمجنون » » تقرأ الهوامش الناقصة فى ص ٢١٠ على النحو التالى :

(٧) أحمد شوقى ، مجنون ليلى (القاهرة : المكتبة التجارية الكبرى ، بدون تاريخ) . انظر أيضا :

Antoine Boudot - Lamotte, Ahmad Šawqi: l'Homme et l'oeuvre (Damas, Institut Français de Damas, 1977), p. 275

(٢٠) برتولت بريخت : «An die Nachgeborenen» فى

Bertolt Brecht, Gedichte 1939 - 1941. (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1961).

(٢٢) ت . س . إليوت ، «The Love Song of J. Alfred Prufrock» فى

T.S. Eliot, Selected Poems, (London, Faber and Faber Limited, 1954) p. 11 - 16.

(٢٧) انظر مثلا دراسة خليل سمعان لمسرحية عبد الصبور «مأساة الحلاج» . Khalil I. Semaan

«Drama as a Vehicle of Protest in Nasir's Egypt».

International Journal of Middle East Studies, Vol. 10 (1979), p. 49 - 53.

فصول